النقد الأدبي

أصوله ومناهجه

سيد قطب

دار الشروق

إهداء ٢٠١٠

المرحوم / محمد بن على الدعفس

المملكة العربية السعودية

© دار الشروق
بَيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ هاتف : ٢٢٣٨٣٨ برقيا : داشروق
القاهرة : ١٦ شارع جواد حسني هاتف : ٥١٢١٤ برقيا : شروق القاهرة

سيّد قطب

النقد الأدبي

أصوله ومناهجه

دار الشروق

إهداء

إلى روح الإمام عبد القاهر ، أول ناقد عربي أقام النقد الأدبي على أسس علمية نظرية ، ولم يطمس بذلك روحه الأدبية الفنية ، وكان له من ذوقه النافذ ، وذهنه الواعي ما يوفق به بين هذا وذاك ، في وقت مبكر ، شديد التبكير .

سيد قطب

مقدّمة

وظيفة النقد الأدبي وغايته ـ كما أوضحتها في هذا الكتاب ـ تتلخص في : تقويم العمل الادبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته الموضوعية ، وقيمه التعبيرية والشعورية ، وتعيين مكانه في خط سير الأدب ، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته ، وفي العالم الأدبي كله ، وقياس مدى تأثره بالمحيط ، وتأثيره فيه ، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية ، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك .

ومن هذا البيان الموجز نستطيع أن ندرك موقفنا في « النقد الأدبي » سواء في القديم أو في الحديث ، ونقيس خطواتنا إلى مداه ، ونعرف كم بلغنا في تكوين هذا الفصل الهام من مكتبتنا الأدبية .

ولقد خطونا خطوات لها قيمتها قديماً وحديثاً ـ ما في ذلك شك ـ ولكننا لم نزل بعيدين عن الكمال ، أو ما يشبه الكمال في هذا الاتجاه .

وأول نقص ملحوظ أنه ليست هناك أصول مفهومة ـ بدرجة كافية ـ للنقد الأدبي ، وليست هناك « مناهج » كذلك ، تتبعها هذه الأصول .

ومعظم ما يكتب في النقد الأدبي عندنا اجتهاد ، وذلك طبيعي ما دامت « الاصول » لم توضع ، و« المناهج » لم تحدد بالدرجة الكافية .

هناك دراسات نقدية تطبيقية للأدب والأدباء ـ وهي كثيرة متنوعة ـ ولكن هذا شيء آخر غير الدراسات التي تتولى الحديث عن النقد : أصوله ومناهجه ، فتضع له القواعد ، وتقيم له المناهج ، وتشرع له الطريق .

* * *

والكتاب مقسوم بطبيعة مباحثه الى قسمين : الأول حاولت أن أضع فيه « أصولاً » للنقد وقواعد ، حتى لا يكون الذوق الخاص هو وحده المحكم ، والثاني حاولت أن أصف فيه مناهج النقد في القديم والحديث .

وربما خطر على البال أن الترتيب العكسي لهذين القسمين كان أولى ، فالمناهج هي التي تقوم عليها الأصول والقواعد . ولكنني في الواقع أردت أن أكون في الأول ناقداً تطبيقياً الى حد كبير . ناقداً يضع الأصول ويطبقها ، ويبين القواعد ويختبرها ، حتى اذا وصلت بالقارئ الى القسم الثاني وهو قسم وصفي نظري ، كان القسم الأول نموذجاً محسوساً للنظريات المجردة ، وتطبيقاً عملياً للمناهج المقررة .

ولما كان موضوع النقد الأدبي هو « العمل الأدبي » فقد آثرت ان أتحدث أولاً عن ماهية العمل الأدبي ، وغايته ، والقيم الشعورية والتعبيرية فيه ، وفنونه المتنوعة ، وأن أبين أصول كل فن من فنونه ، وطريقة نقده وتقويمه ، وأكثرت من النماذج قدر الامكان ، لتكون الاصول والقواعد مستمدة من الأمثلة والنماذج .

اما « المناهج » فقد تحدثت عنها في القسم الثاني من الكتاب وهي : « المنهج الفني ، والمنهج التاريخي ، والمنهج النفسي ، والمنهج المتكامل » ولعل هذا أشمل تقسيم لمناهج النقد لا يستطرد بنا الى تفصيلات صغيرة لجميع النزعات والاتجاهات ، التي تنطوي في خلال هذه المناهج الكبيرة .

هذا ولم أرد أن أحمل « النقد العربي » على مناهج اجنبية عنه ، لهاظروف تاريخية وطبيعية غير ظروفه ، بل آثرت أن اتحدث عن هذه المناهج في محيط النقد العربي في القديم والحديث . فاذا اضطررت الى الاقتباس من مناهج النقد الأوروبي كان هذا في الحدود التي تقبلها طبيعة النقد في الأدب العربي ، وتنتفع بها وتنمو بها نمواً طبيعياً ، بعيداً عن التكلف والافتعال .

* * *

وقد يرى القارئ بادئ ذي بدء انني آثرت « المنهج الفني » على المنهجين التاريخي والنفسي ، ولكنه حين ينتهي من قراءة الكتاب سيرى أن المنهج المختار هو « المنهج المتكامل » الذي ينتفع بهذه المناهج الثلاثة جميعاً ، ولا يحصر نفسه داخل قالب جامد او منهج واحد .

فالمناهج إنما تصلح وتفيد حينما تتخذ منارات ومعالم ، ولكنها تفسد وتضر حين تجعل قيوداً وحدوداً ، فيجب أن تكون مزاجاً من النظام والحرية، والدقة والابتداع .

وهذا هو المنهج الذي ندعو إليه في النقد والادب والحياة !

هذه المناهج وتلك الأصول لم أرد كما قلت ان احمل النقد العربي فيها على مناهج اجنبية عنه .. ولعل هذا الاستقلال هو الذي حمل بعض من يحسبون انفسهم في قواعد مقتبسة ، وقوالب مقررة على أن يقولوا : إن في هذا الكتاب اضطراباً في « المنهج » أو أنه لا منهج له ؛ عندما ظهرت طبعته الأولى .. ذلك أن فهمهم للمنهج محدود بقالب تقليدي معين ، مستعار من النقد الأوروبي وتاريخه .

ولست أرى أن أدخل مع هؤلاء في جدل . فأنا أعرف طريقي . وأعرف أن مناهج النقد وأصوله ليست قوالب جامدة . وأن لكل ناقد مبتكر طريقته .. ثم يجيئ مؤرخو المذاهب النقدية فيضعون الوصف الذي يرونه لهذه الطريقة وتلك كما يشاؤون . ولست حريصاً على أن يقول هؤلاء المؤرخون : إنني اتبعت هذا المذهب أو ذاك !

العمل الأدبي[1]

العمل الادبي هو موضوع النقد الادبي . فالحديث عنه هو المقدمة الطبيعية للحديث عن النقد . وسنجد بعد قليل ان هذه المقدمة ليست خارجة عن الموضوع ، بل ربما كانت هي ذات الموضوع . فتحديد معنى العمل الادبي ،وغايته ، وقيمه الشعورية ، والتعبيرية ، والكلام عن أدواته ، وطرائق ادائه ، وفنونه ، هي نفسها « النقد الادبي » في اخص ميادينه .

* * *

فما العمل الادبي ؟ إنه « التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » .

ومع ان التعريفات – وبخاصة في الادب – لاتني بالدلالة على جميع خصائص المعرف ، ولا تصل الى ان تكون مايسمى « التعريف الجامع المانع »فاننا نرجو ان يكون هذا التعريف للعمل الادبي ، أوفى مايكون بالدلالة على جميع خصائصه المشتركة في فنون الادب جميعاً .

فكلمة « تعبير » تصور لنا طبيعة العمل ونوعه ، و « تجربة شعورية » تبين لنا مـــادته وموضوعه ، و « صورة موحية » تحدد لنا شرطه وغايته .

« فالتجربة الشعورية »هي العنصر الذي يدفع الى التعبير ، ولكنها بذاتها ليست هي العمل الادبي ، لأنهـا مادامت مضمرة في النفس ، لم تظهر في صورة لفظية معينة ، فهي احساس او انفعال ، لايتحقق به وجود العمل الادبي .

« والتعبير » ـ في اللغة ـ يشمل كل صورة لفظية ذات دلالة . ولكنـــه لايصبح عملاً ادبياً الا حين يتناول « تجربة شعورية » معينة . وبعضهم يميل الى اعتبار كل تعبير جميل ـ ولو عن حقائق العلوم البحتة ـ داخلاً في باب الادب [1] .

ولكننـا نحن لانميل الى هذا التوسع في مدلول « العمل الادبي » ، ونحتم ان يكون تعبيراً عن « تجربة شعورية » .

---

(١) لاسل أبر كرومبي في كتاب « قواعد النقد » ترجمة عوض . والشايب في كتاب « أصول النقد الادبي » و « لانسون » في فصل « منهج البحث في الادب » ترجمة مندور .

على ان الموضوع لايحدد طبيعة العمل ، ولكن طريقة الانفعال بالموضوع هي التي تحدده، فمجرد وصف حقيقة طبيعية مثلاً وصفاً علمياً بحتاً ، ليس عملاً ادبياً مهما تكن صيغة التعبير فصيحة مستكملة لشروط التعبير؛ امـــا التعبير عن الانفعال الوجداني بهذه الحقيقة فهو عمل ادبي ، لأنه تصوير لتجربة شعورية .

ولكن التعبير عن التجربة الشعورية لايقصـد به مجرد التعبير . بل رسم صورة لفظية موحية مثيرة للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين . وهذا شرط العمل الادبي وغايته ، وبه يتم وجوده ويستحق صفته .

* * *

ليست غاية العمل الادبي اذن ان يعطينا حقائق عقلية ، ولا قضايا فلسفية ، ولا شيئاً من هذا القبيل ؛ كما أنه ليس من غايته ان يحقق لنا اغراضاً اخرى تجعله محصوراً في نطاقهـــا مصبوباً في قوالبها . ليس الادب مكلفـاً ان يتحدث مثلاً عن صراع الطبقات ، ولا عن النهضات الصناعية ، كما أنه ليس مكلفاً ان يتحول الى خطب وعظية عن الفضيلة والرذيلة ، ولا عن الكفاح السياسي والاجتماعي في صورة معينة من الصور الوقتية الزائلة . ذلك الا ان يصبح احد هذه الموضاعات « تجربة شعورية » خاصة للأديب ، تنفعل بها نفسه من داخلها ، فيعبر عنها تعبيراً موحياً مؤثراً .

وليس معنى هذا ان العمل الادبي لاغاية له . فالواقع انه هو غاية في ذاته ، لانه بمجرد وجوده يحقق لوناً من ألوان الحركة الشعورية . وهذه في ذاتها غاية انسانية وحيوية ، تدفع عن طريق غير مباشر الى تحقق آثار اخرى اكبر وابقى .

وقد يتبادر الى الذهن ان الادب محظور عليه ان يقصد الى اي غرض من اغراض الحياة العملية ، او ان يلم بأية حقيقة عقلية في طريقه . . وهذا وهم فانما قصدنا فقط الى بيـــان بواعث العمل الادبي ، ومنـاط الحكم عليه . فالباعث هو الانفعال بمؤثر ما (اي التجربة الشعورية) ومناط الحكم هو كمال تصويره لهذه التجربة ، ونقلها الينـا نقلاً موحياً يثير في نفوسنا انفعالاً مستمداً من الانفعال الذي صاحبهـا في نفس قائلها . اما الاغراض الاجتماعية والسياسية والخلقية وما اليها ، وأما الحقائق العقلية التي يتضمنها ، فهي شيء آخر لايحـدد مكانة العمل الادبي . والعبرة هي بمدى الانفعال الوجداني بها ، وامتزاجها بالشعور ، بحيث تدخل في صميم التجربة الشعورية وتنطوي فيها .

وليس هنالك فواصل حاسمة بين المناطق الشعورية. فعملية تحطيم الذرة مثلاً حقيقة علمية، يصفها عالم المعمل وصفاً علمياً دقيقاً ، فتظل العملية كما يظل وصفها بعيداً عن عالم الادب . ولكن قد يأتي شاعر ذو حس مرهف فينفعل بهذه الحقيقة العلمية انفعالاً خاصاً ، لانه يرى فيها مثلاً مولد عصر جديد ، او لانه يلمح من ورائها وحدة الكون والكائنات ، فاذا هو تأثر تأثراً شعورياً بهذه الحقيقة ، وعبر عن تأثره هذا تعبيراً موحياً « مثيراً للانفعال في نفوس الآخرين ، فذلك عمل ادبي بلا جدال .

وصراع الطبقات في المجتمع الحديث حقيقة اجتماعية ، يحللها الرجل الاجتماعي ويذكر أسبابها ويتتبع اطوارها ... فلا يكون هذا عملاً ادبياً . ولكن قد يأتي اديب موهوب تنفعل نفسه بهذا الصراع ، ويعيش باحساسه في غماره ، فيصوره تصويراً انسانياً ، او ينشيء حوله قصة او تمثيلية يصور فيها هذا الصراع تصويراً حياً ، ينفعل له من يقرؤه ، ويعيش بشعوره مع اشخاصه وحوادثه . فهنا يصبح هذا التصوير عملاً ادبياً .

فالموضوع اذن بذاته ليس هو مناط الحكم ، واهدافه العقلية او الاجتماعية او السياسية او الخلقية المباشرة ليست هي الغاية . انما التصوير المعبر الموحي ، والانفعال الناشيء عن هذا التصوير ، هما اللذان يحددان موضع التعبير : ان كان في فصل الادب ، او فصل العلوم ، او فصل الفلسفات .

ولا يفهم من هذا ان الادب عدو للحقائق من اي لون كانت ، انما المهم ان تصبح هذه الحقائق شعورية ، وان تتجاوز المنطقة العقلية الباردة الى المنطقة الشعورية الحارة . ثم يبقى بعد ذلك مجال للتفاضل بين القيم الشعورية ـ بعد تحقق صفة العمل الادبي فيها بالانفعال الشعوري والتعبير الموحي ـ حسب تفاوتها كبراً وصغراً كما سيأتي .

على أن للأدب حقائقه الاصيلة العميقة . بل إن الادب الصحيح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شط به الخيال ، وكل ماهنالك هو تحديد معنى الحقائق !

وقد يكون الادب المثالي والادب الاسطوري هما ابعد الوان الادب عن عالم الحقائق ، كما يفهم الكثيرون ، لانهما يبعدان عن « الواقع » حسبما يظهر للنظرة العجلى .

ولكن ماالواقع ؟

ان كان المقصود واقع جيل في فترة محدودة من الزمان والمكان ، فهذان اللونان من الادب بعيدان عن الحقيقة بلا جدال .

اما ان كان المقصود هو واقع الانسانية كلها في غير حدود ولا قيود ، فهما مغرقان في الحقيقة ، مغرقان في الواقع، بل هما واقعيان اكثر من «الادب الواقعي» الذي يصور حقائق فرد او جيل من الزمان !

خذ مثالاً لذلك : البطل المثالي او الاسطوري . . انه حلم من احلام الانسانية يعيش في ضميرها ، وتتمناه بخيالها ، وتحسه في عالمها ، لانها تريده وتتمناه . فاذا لم يستطع جيل او اجيال ان يحقق للانسانية حلمها في هذا البطل، الذي تتخطى به القيود والضرورات الارضية، وترتفع به عن القصور الانساني والضعف البشري ، فانها تظل تتصوره ، وتحلم بوجوده في الاساطير ، وتصوره في الآداب . فهو اذن حقيقة في ضمير الانسانية لاتستطيع ان تغفله من حسابها . تصوره في هرقل وإخيل [1]، وزهراب ورستم [2] وعنترة وأبي زيد [3] ، كما تصوره في روميو وجوليت [4] وفي المجنون وليلى [5] وفي «راما» [6] و «أيوب» [7]...الخ .

ونحن نهش لصورة البطل المثالي او الاسطوري لانه يحقق لنا رغبات انسانية تعوقنا عنها الضرورات والقيود الارضية ، ولاننا نحس في كياننا بذور هذا البطل لم تبلغ تمامها من النمو ، بسبب هذه القيود والضرورات .

فالبطل هو المثال الحقيقي للانسان كما يرتسم في ضمير الانسانية . اما الافراد العائشون الواقعيون فهم نسخ لم تكمل لسبب خارج عن ارادتها !

وحين يقع ان تكمل صفة انسانية مثالية في انسان فرد ، فاننا نحب هذا الفرد جداً . لماذا ؟ لانه طابق بين حقيقته وحقيقة المثال الذي يعيش في خيالنا ، والذي يرسمه الادب المثالي لنا . فالوفاء المطلق في الحب مثل ادبي خيالي لايقدر عليه مخلوق حي ولكن مجنون ليلى

---

(١) بطلان إغريقيان من أبطال الاساطير .

(٢) بطلان فارسيان لهما وقائع أسطورية وقد يكونان هما حقيقة .

(٣) بطلان من أبطال الادب العربي ، لأولهما حقيقة تاريخية وروايات قصصية ، وثانيهما روايات خيالية وقد تكون له حقيقة .

(٤) بطلان روائيان من أبطال الحب في الادب الغربي .

(٥) بطلان من أبطال الحب العذري في الادب العربي وقد يكونان حقيقة .

(٦) بطل « الرامايانا الهندية » ويمثل التسامح والوفاء المطلقين .

(٧) بطل الصبر والمأساة في الكتاب المقدس « العهد القديم » .

(على فرض وجود شخص معين بهذه الصفة) او عبد الرحمن القس ، قد حقق لنا في حياته هذا المثل . ومن هنا كان انساناً حبيباً الينا ، لانه حقق المثال الحقيقي في نفوسنا للحب .
ومثله « السموأل » فهو مثـــال واقعي للوفاء المثالي ، هذا المثال الذي يصوره الادب في بعض الاحيان .

وهنا تسعفنا نظرية « المثل » لأفلاطون حين يرى ان الاشياء الخارجية لاحقيقة لهـا . انما هي صور لأفكار مكنونة هي «المثل» وهذه المثل المكنونة هي الموجودة حقيقة ، وكلما قربت الصورة من المثال كانت اقرب الى الحقيقة !

وليس من الضروري ان نؤمن بهذه النظرية الفلسفية ، ولا ان نطبقهـــا في الادب بحرفيتها ، ولكنها تصور ادبي جميل ، يساعدنا على فهم « الحقائق الشعورية » التي هي مادة الادب . حيث تلتقي الوان شتى من الحقائق التي تثير الانفعال .

* * *

وحقائق الحس والشعور الناشئة من ملاحظة العالم الخارجي الواقـــع . . لقد تبدو في ظاهرها بعيدة عن الحقيقة ، ولكنها على بعد معين تلتقي مع حقيقة اخرى اكبر وأعمق من هذه الحقيقة الظاهرية القريبة .

فابن الرومي مثلاً حين يقول عن الارض في الربيع :

تبرجت بعد حيــــاء وخفر   تبرج الانثى تصدت للذكر

يبدو هذا القول خيالاً شاعرياً يخالف الحقيقة العلمية . فالارض مادة جـامدة والانثى حية متحركة .

ولكن الحقيقة الاعمق ، ان الارض في الربيـع بكل مافيها من الحياة والاحياء تستعد للاخصاب في جميع عوالمها : عوالم النبات والحيوان والانسان . وتتهيأ بكل مافيهـا من رصيد لهذا الاخصاب ، وتتبرج روحها لتلقيه ، وتتفتح من الاعماق .

والبحتري حين يقول :

ـ أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا   من الحسن حتى كاد أن يتكلما

قد يخيل للكثيرين انه انما اراد تشبيه الربيـع بانسان يضحك ، على سبيل التشبيه لا على سبيل « الواقع » . وهكذا يقول البلاغيون، لان الواقع الظاهر يمنع ان يختال الربيع ضاحكا.

ولكن الحقيقة الاكبر من الواقع الظاهري ، ان الربيع يختال ضاحكاً في حقيقته . فما الضحك ؟ أليس هو إطلاق طاقة فائضة بطريقة حسية ؟ وماذا يصنع الربيع الا ان يطلق طاقة حيوية فائضة في الارض وأبنائها الاحياء !

انها حقيقة . ولكنها هنالك في الاعماق !

* * *

التجارب الشعورية اذن هي مادة التعبير الادبي . . وقد يبدو هذا واضحاً في الشعر ـ والغنائي منه بصفة خاصة ـ ولكنه في الحقيقة متوافر في سائر فنون الادب .

ونضرب مثالاً بالقصة والتمثيلية . فالادب لايملك ان يعبر عنها تعبيراً موحيـاً يثير انفعالنا ما لم يستحضر هو نفسه التجارب الشعورية لأبطالها وحوادثها وجوها ، وينفعل بها انفعالاً معيناً .

ويميل بعض النقاد المعنيين بالتحليل النفسي الى البحث عن حقيقة كل بطل من ابطال القصص والتمثيليات في نفس الاديب الذي تصوّرهم وصوّرهم . وقد يكون في هذا شيء من الغلو ، فليس من الضروري ان يكون لعواطف هؤلاء الابطال جميعاً شبيه في نفس المؤلف. ولكن من الضروري ان يكون المؤلف قادراً على تصور العواطف التي اودعها نفوس ابطاله. وأن يكون قد استحضرها في نفسه وهو يؤلف ، وانفعل بها على نحو معين .

وحتى في كتابة « التراجم » بل في كتابة « التاريخ العام » لابد من هذا الانفعال ، فترجمة الشخصيات ليست عملاً موضوعياً كوصف تجربة علمية ، فلا بد للمؤلف من احيـاء هذه الشخصية لتصبح الترجمة عملاً ادبياً ، وإحياء الشخصية معناه الانفعال بوجودها وبتصورها .

وكذلك التاريخ لايدخل دائرة الادب اذا كان وصفاً مجرداً لحوادث ميتة ، ولكنه يصبح عملاً ادبياً اذا انفعل المؤرخ بالحوادث،وصورها حية ممتزجة بالاحياء الذين اشتركوا فيها . كما لو كان يكتب قصة كائن حي لا قصة حادثة .

والمقالة هي كذلك عمل ادبي ، لانها تصور انفعال كاتبها تجـاه مؤثر ما كالقصيدة ، وكذلك البحوث الادبية ـ او مايسمى الادب الوصفي ـ يتوافر فيها عنصر التجربة الشعورية، على نحو من الانحاء قبل ان تحسب في سجل الآداب .

كل ما هنالك ان درجة الانفعـال تختلف في فنون الادب المختلفة ، فهي في الشعر أعلى منها في سائر الفنون الادبية . وفي القصة والترجمة والمقالة تتفاوت ، وقد تصل الى درجـة الشعر في بعض المواقف . ونكتفي بهذا القدر هنا فالحديث المفصل عن كل فن من فنون الادب سيأتي في حينه .

* * *

ولكن اذا كانت غاية العمل الادبي هي مجرد التعبير عن تجربة شعورية تعبيراً موحياً مثيراً للانفعال في نفوس الآخرين ، فهل تراه يستحق من الانسانية ان تشغل به نفسها فترات من هذه الحياة المحدودة الايام ؟

والجواب : ان نعم ! فليس بالقليل ان يضيف الفرد الفاني المحدود الآفاق الى حيـــاته صوراً من الكون والحياة ، كما تبدو في نفس انسان ملهم ممتاز هو الاديب .

وكل تجربة شعورية يصورها اديب تصبـح ملـكاً لـكل قارىء مستعد للانفعال بها ، فاذا انفعل بها فقد اصبحت ملكه ، وأضاف بها الى رصيده من المشاعر صورة جديدة ممتازة .

ولحسن حظ الانسانية التي لاتملك من العالم المـادي المحسوس الا حيزاً ضئيلاً محدوداً ان في استطاعتهـا ان تملك من العوالم الشعورية آماداً وأنماطاً لا عداد لها . وكلما ولد اديب عظيم ولد معه كون عظيم ، لانه سيترك للانسانية في ادبه نموذجاً من الكون لم يسبق ان رآه انسان !

وكل لحظة يمضيها القارىء المتذوق مع اديب عظيم ، هي رحلة في عالم ، تطول او تقصر ، ولكنها رحلة في كوكب متفرد الخصائص ، متميز السمات .

تعال نصاحب « طاغور » فترة من الوقت في عالمه الراضي السمح ، فان عنده دائمـــاً مايعطيه ، ولن نعود صفر اليدين بعد رحلة مع هذا الروح المانح الوهاب :

« اليوم لم يختم بعد . والسوق التي على شاطىء النهر لاتزال .

« لقد خفت ان يكون يومي قد تبدد ، وآخر دراهمي قد ضاع .

« ولكن . لا . لا يا أخي . اني مازلت أملك شيئاً لان حظي لم يسلبني كل شيء .

* * *

« الآن انتهى البيـع والشراء

« لقد جمعت حصيلتي من الطرفين
« والآن حان وقت عودتي الى البيت
« ولكن ، أيها الحارس ، أفتطلب ضريبتك ؟
« لأتخف يا أخي . لاني مازلت املك شيئاً . لان حظي لم يسلبني كل شيء .

* * *

« ان سكون الريح ينذر بالعاصفة
« وان السحب المتجهمة في الغرب لاتبشر بخير
« والماء ساكن ينتظر الريح
« اما انا فأهرول لأعبر النهر قبل ان يدركني الليل
« ولكن ، ياصاحب المعبر ، أفتريد ان تطلب اجرك ؟
« أجل » ياأخي ، اني مازلت املك شيئاً . لان حظي لم يسلبني كل شيء .

* * *

« وفي ظلال الشجرة على جانب الطريق ، تربع الشحاذ
« وا أسفاه ! انه يحدق في وجهي ، وفي عينيه رجاء وحياء !
« انني ، في ظنه ، غني بما ربحت في يومي
« اجل ، يا أخي ، اني مازلت املك شيئاً ، لان حظي لم يسلبني كل شيء .

* * *

« لقد اشتد ظلام الليل ، وأقفر الطريق ، وتألق الحباحب بين اوراق الشجر
« من عساك تكون يا من تتبعني في خطوات متلصصه صامتة ؟
« آه ، لقد عرفت ، انك تريد ان تسرق مني كل ارباحي
« لن أخيب ظنك !
« لاني مازلت املك شيئاً ، لان حظي لم يسلبني كل شيء !

* * *

« وصلت المنزل عند منتصف الليل بيدين فارغتين

« وأنت لدى الباب تنتظرين في يقظة وصمت ، وفي عينيك الرغبة

« وكعصفورة وجلة طرت الى صدري ، يدفعك حب تواق

« آه يا إلهي . ان شيئاً كثيراً مازال باقياً معي ، لان حظي لم يخدعني ، ويسلبني كل شيء » (١) .

* * *

أترى انها رحلة الى السوق ، ام انها رحلة في حياة ؟ وأي رضاء وأي اطمئنان وأية ثقة تلك التي تستشعرها في هذه الرحلة مع « طاغور » ؟ . . الحياة تعطي والحياة تأخذ . ولكن هناك في النهاية ثروة لاتنفد . ثروة القلب والشعور . وتلك السماحة الراضية حتى مع السارق المتلصص الذي يريد ان يسرق ارباح اليوم كله . « لن اخيب ظنك » ! وذلك الحب العميق الشفيف الرفاف: « وأنت لدى الباب تنتظرين في يقظة وصمت وفي عينيك الرغبة. وكعصفورة وجلة طرت الى صدري يدفعك حب تواق » وقد سرقت حصيلة اليوم كله لئلا يخيب ظن السارق ! ولكن « ان شيئاً كثيراً مازال باقياً معي » انه هنا في ذلك القلب الكبير .

ان لحظات مع هذا « الانسان » في هذا العالم الراضي كالفردوس ، الناعم كالاحلام ، لهي عمر جديد ، وكون جديد .

* * *

من هذا الرضا السمح الواهب المستبشر الوديع ، تعال نخط الى عالم آخر ، عالم حائر يائس ، يحس أنه معجل عن الحياة والوجود ، الى الموت والفناء ، ولا تتراءى له شعاعة من نور يكشف بها ظلمات الغيب والقضاء، فينغمس في غيبوبة الشراب يستجيب لها لينسى حيرته في الظلام ، بعد ما أعياه دق ابواب الغيب ، وتلمس بصيص من ضياء . انه عالم الخيام :

سمعت صوتاً هاتفاً في السحر   نادى من الحان : غفاة البشر
هبوا املأوا كأس الطلى قبل ان   تفعم كأس العمر كف القدر

* * *

(١) ترجمة لطفي شلش في مجموعة سماها « رعاة الحب » واسمها الذي وضعه طاغور « البستاني » .

أحس في نفسي دبيب الفناء ولم أصب في العيش الا الشقاء
ياحسرتا ان حان حيني ولم يتح لفكري حل لغز القضاء

* * *

أفق وصب الخمر أنعم بهـا واكشف خبايا النفس من حجبها
وروّ أوصالي بها قبلما يصاغ دن الخمر من تربها

* * *

تروح أيامي ولا تغتدى كما تهب الريح في الفدفد
ومـا طويت النفس هما على يومين : أمس المنقضي والغد

* * *

غد بظهر الغيب واليوم لي وكم يخيب الظن في المقبل
ولست بالغافل حتى أرى جمال دنيـاي ولا أجتلي

* * *

سمعت في حلمي صوتاً أصاب ما فتق النوم كمام الشباب
أفق فان النوم صنو الردي واشرب فمثواك فراش التراب
سأنتحي الموت حثيث الورود ويمحي اسمي من سجل الوجود
هات اسقينها يا منى خاطري فغاية الأيام طول الهجود (١)

* * *

هذه رحلة أخرى في عالم آخر : رحلة مضنية ولا شك ، ولكنها لذيذة ، لذة الألم ، ذلك الزاد الالهي الذي تقتاته الأرواح . وكم خالجنا فيهـا من شاعر : مشاعر الأسى والكـآبة والعطف على ذلك الروح المعذب الحائر الذي يفني نفسه في طلب النور .

* * *

والآن فالى عالم ثالث ، عالم يائس من الخير في الدنيا ، ساخر بخداع العواطف والمشاعر ،

---

(١) ترجمة رامي .

يتصور النظم الكونية تطارد بعنف أبناء الفناء الضعاف ، ولكنه ساكن لا يبدي الجزع ولا يثور . . إنه توماس هاردي :

« ـ آه اخالك تحفر عند قبري ياحبيبي ، نغرس على حوافيه أشجار السذاب .

« ـ كلا ! حبيبك ذهب البارحة ليخطب كريمة من أجمل كرائم الثراء ! وهو يقول في نفسه : ماذا عليها من ضير أن أنقض لها عهدي في الحياة ؟ !

« ـ إذن من ذلك الذي يحفر في ناحية القبر ؟ أقاربي الاعزاء ؟

« لا بنية ! انهم يجلسون هنالك ويقولون : ماذا يجدي ؟ أي نفع لهذه الاشجار والازهار ان روحها لن يفلت من براثن القضاء خلال ذلك التراب المركوم !

« ـ ولكني أسمع حافراً يحفر هناك فمن ذا عسى أن يكون ! أهو عدوتي اللئيمة الرعناء ؟

« ـ لا . انها حين علمت أنك عبرت الباب الذي لا مفر منه ، ضنت عليك بالعداوة ، ولم تجدك أهلاً للكره والبغضاء ، فما تبالي اليوم في أي مرقد ترقدين !

« ـ إذن من يكون ذلك الحافر على قبري ؟ فقد أعياني الظن ، وأقررت بالاعياء !

« ـ أوه . انه أنا يا سيدتي الودود!أنا كلبك الصغير . أعيش بقربك وأرجو ألا يزعجك ذهابي ومآبي في هذا الجوار !

« ـ آه نعم ! أنت الذي تحفر على قبري . عجباً كيف غفلت عنك ، ونسيت أن قلباً واحداً وفياً قد تركته بين تلك القلوب الخواء ! وأي عاطفة لعمرك في قلوب الناس تعدل عاطفة الولاء في فؤاد الكلب الامين ؟

« ـ سيدتي إنني أحفر عند قبرك لأدفن عظمة أعود اليها ساعة الجوع في هذه الطريق ، فلا تعتبي عليّ ازعاجك ، فقد نسيت أنك في ذلك المكان تنامين نومك الاخير ! ! ! » [1] .

انه عالم قانط يائس . لا يصبص فيه من أمل أو عزاء . حتى العواطف والمشاعر التي قد تعزي عن كثير من قسوة الحياة ، لا يراها إلا عبثاً وسخرية . لا حقيقة لها ولا وجود . ولكنه عالم . عالم كبير فريد .

* * *

---

(١) ترجمة العقاد .

وقد اضطررت أن أجمل أمثلتي هنا من الشعر . لان الاقتبـاس من الشعر ممكـن ، لا لأنه وحده الدليل على أن الادب يفتح للانسـانية عوالم جديدة من الشعور . ففي القصـة والتمثيلية والأقصوصة وتراجم الشخصيات . . . الخ تجد هذه العوالم . ولكنها تفقد قيمتهـا بالتلخيص والاختصار.

وما دمنا قادرين على أن نعيش تجارب هؤلاء الأدباء ـ مرة أخرى ـ وننفعل بها كما انفعل أصحابها ، فان هذا رصيد يضاف الى أعمارنا ،وزاد يضاف الى أزوادنا في الرحلة القصـــيرة المحدودة على هذا الكوكب الارضي الصغير . !

القيم الشعورية والقيم التعبيرية
في العمل الأدبي

العمل الادبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير . وهي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعوري ، ولكنهما بالقياس الادبي متحدتان في ظرف الوجود !

ذلك أن التجربة الشعورية في العالم الشعوري مرحلة تسبق في نفس صاحبها ، ثم يليها التعبير عنها في صورة لفظية . أما في العالم الادبي فلا وجود لهذه التجربة قبل أن يعبر عنها في هذه الصورة اللفظية . وانها لتبقي مضمرة في النفس ، ملكاً خاصاً لصاحبها ، فلا تعد عملاً أدبياً له وجود خارجي الا حين تأخذ صورتها اللفظية . وحين يدركها الآخرون فانما يدركونها من خلال التعبير اللفظي الذي وردت فيه ، ولا يملكون لها صورة أخرى الا اذا صورت في تعبير لفظي آخر . وفي هذه الحالة لا تكون هي بعينها كما صورها التعبير الاول ـ على الأقل بالقياس الى القراء ـ فما يستطيع تعبيران مختلفان أدنى اختلاف ، أن يرسما صورة واحدة لتجربة شعورية معينة .

ومن هنا نجد أن هناك صعوبة مادية في تقسيم العمل الادبي الى عناصر : لفظ ومعنى . أو شعور وتعبير . فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتاهما وحدة لا انفصام لها في العمل الادبي ، وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية ، وليست القيمة الشعورية الا ما استطاعت الالفاظ أن تصوره ، وأن تنقله الى مشاعر الآخرين .

ولكننا على الرغم من هذه الحقيقة الواقعة مضطرون أن نتحدث عن هذه القيم كأنها منفصلة ، كيما نستطيع أن نضع قواعد عملية للنقد الادبي ، تقربنا من الصواب والدقة في إصدار أحكام أدبية معللة !

وهذا العمل لن يكون مأموناً إلا اذا ظللنا على الدوام ، وفي كل خطوة ، نتذكر أن العمل الادبي وحدة ، وأنه لا سبيل لنا الى تقدير القيم الشعورية الا من خلال القيم التعبيرية.

ولقد كان من حق القيم التعبيرية أن تتقدم في الحديث ، لأنها وسيلتنا الى القيم الشعورية.

ولكن لأن القيمة الشعورية هي المقصودة أولاً وأخيراً ، وهي التي أسلفنا أنها تستحق من الانسانية تمضية فترات في تمليهـا من عمرها المحدود على هذه الارض ، لانهـا تضيف زاداً جديداً الى رصيدها المحدود من الحياة . . لهذا كله لا نرى بأساً في البدء بالحديث عنها ، على أن يكون مفهوماً أن كل قيمة شعورية نعرض لها إنما ندرسها في النص التعبيري الذي وردت فيه ، وكما تظهر من خلال هذا النص المعروض .

القِيَم الشعُوريّة

يجزم المشتغلون بتحقيق الشخصية بأنه لا يوجد اثنـان على ظهر الارض تماثل بصمات أصابعهما . وكذلك نستطيع نحن أن نجزم بأنه لا يوجد اثنـان على ظهر هذه الارض تماثـل مشاعرهما . كل انسان هو نسخة فريدة لم يطبع منها نظير ، حتى التوائم الذين تتشابه ملامحهم ـ تتشابه ، ولكنها لا تماثل قط ، وكذلك نفوسهم ، بل لا بد أن تكون شقة الخلاف هنـا أوسع ، لأن كل انحراف صغير في جزئية صغيرة من جزئيات التكوين والبيئة والملابسات ، تنتهي الى انحراف كبير في النهاية .

وهذه النظرية تبـــدي لنا الكون أوسع كثيراً من حدوده المادية . فهذه الاعداد التي لاحصر لها من الأناسي من فجر الحياة الى مغربها ، أكبر كثيراً مما تدل عليه أرقامها ، لان كل فرد فيها قد تصور الكون صورة خاصة على نحو من الانحاء ، فغدا للكون نسخ متغايرة بعداد هؤلاء الافراد !

وتصور الناس على هذا النحو يوحي لنا بعظمة الحياة ، أكثر مما يوحيه الينـا أي تصور آخر . ولكن ما الذي يعنينا من هذا كله في النقد الادبي ؟

إنه يعنينا لان الاديب فرد ممتاز. فاذا نحن تطلعنا لان نرى نسخ الكون المادية في شعور الافراد العاديين ، فكم يشوقنا ان نطلع على النسخ الممتازة من الكون والحياة في نفوس الادباء وأن نقضي لحظات ونقوم برحلات في هذه الاكوان العجيبة ، ونرى فيهـا من المشاهد قدر ما نقضي من اللحظات والرحلات . . .

وفي الفصل السابق قمنا بثلاث رحلات ممتعة في عوالم طاغور والخيام وتوماس هاردي . وقد لحظنا التنوع والتفرد في كل عالم ، ولحظنا طابع الذاتية الشخصية في كل كون من هذه الاكوان العظيمة .

هذا الطابع هو السمة الاولى للتجارب الشعورية في العمل الادبي ومنه تستمد قسطاً من قيمتها في ميزان النقد .

فليس المطلوب من الاديب ان يقول كلاماً كيفما اتفق ، ولكن المطلوب ان يكون له ميسم ذاتي ، وطابع شخصي ، يدمغ به كل عمل يخرج من بين يديه ، فيلمسه القارىء في كل اعماله ، لا في طريقة تعبيره ، ولكن اولاً في طريقة شعوره .

وهذا الطابع لا يبدو فقط في الادب الذي يعبر تعبيراً مباشراً عن الانفعال الشخصي كالشعر الغنائي مثلا ، بل يبدو في كل ما مست يد الاديب من قصة او رواية او ترجمة حياة او مقالة او بحث ادبي ، لان الطابع الشخصي لا يفارق صاحبه في لحظة من اللحظات ، وكل ادب هو ادب ذاتي في الحقيقة من هذه الناحية .

وليس هذا الطابع اسلوب تعبير لفظي فحسب ، ولكنه قبل ذلك طريقة شعور . نعم ان طريقة تناول الموضوع ، وطريقة التعبير اللفظي جزء من هذا الطابع ، ولكنها جزء تابع لطريقة الشعور ، ولتصور الاديب للكون والحياة ، او لاحساسه في فترة من الفترات بالكون والحياة .

وفي الامثلة التي اخترناها لطاغور والخيام وتوماس هاردي، ليست طريقة تناول الموضوع وحدها هي التي تحمل طابع كل من الشعراء الثلاثة ، ولكنها قبل هذا طريقة الاحساس بالحياة ، والجو الشعوري الذي تتنسم روائحه في رحلتنا هناك .

* * *

فنحن مع طاغور في عالم راض سمح ودود متجاوب متجاذب حنون ، وفي كون تمسك اطرافه وتجمع عناصره خيوط رفيعة عميقة سارية كأنغام الموسيقى في اللحن الكبير .

ونحن مع الخيام في عالم حائر ملهوف معجل يخبط في الظلام ، فلا تهديه شعاعة من نور، ولا بصيص من ضياء . وقد أسدلت دونه الحجب ، وأغلقت في وجهه الابواب .

ونحن مع توماس هاردي في عالم يائس قانط لا رجاء فيه ولا عزاء . عالم تقسو فيه النظم الكونية على البشر ، فتحطم آمالهم ، وتعبث بمطامحهم ، وتسخر بمقدساتهم ، ولا تدع لهم حتى عزاء العواطف والمشاعر . هو كذلك في قطعته التي اقتبسناها وفي كثير من شعره ، وفي قصصه الطويلة وأقاصيصه على السواء . واقرأ له « تس » و « جود المغمور »

واقرأ له مجموعة اقاصيص « سخريات الحياة الصغيرة » وسواها تجد فيها جميعاً ذلك العـــالم اليائس القانط بلا رجاء ولا عزاء .

كذلك نجد أنفسنا في عوالم خاصة حينما نكون مع المتنبي وابن الرومي والمعري . وهي عوالم قد لاتبلغ في العمق والشمول حدود تلك العوالم . ولكنها على كل حال عوالم كاملة ، مميزة السمات ، واضحة المعالم ، معروفة الخصائص .

فنحن مع المتنبي في عالم كله صراع وكفـاح ، لا رحمة فيه ولا بر . ولا تحرج فية ولا إبقاء . وهو مع هذا صراع لذيذ محبب ، حتى لكأن الواقع فيه أعراس ومهرجانات !

ومن عرف الايام معرفتي بهـــا وبالنـــاس روى رمحه غير راحم
فليس بمرحوم اذا ظفروا بـــه ولا في الردى الجاري عليهم بآثم

* * *

ولا تحسبن المجد زقـــاً وقينة فما المجد الا السيف والفتكة البكر
وتضريب اعناق الملوك وأن ترى لك الهبوات السود والعسكر المجر
وتركك في الدنيا دوياً كأنمـــا تداول سمعَ المرء أنمُله العشر

* * *

نثرتهم فوق الأحيدب نـــثرة كما نثرت فوق العروس الدراهم !

* * *

ونحن مع ابن الرومي في عالم منهوم بلذائذ الحس والجوارح ، تتصل بهـا لذائذ النفس والشاعر . ويدور عليها شعر الوجدان والحرمان ، ويواجه بها مشاهد الطبيعة ولذائـــذ الجوارح والبطون سواء !

أجنت لك الوجدَ أغصان وكثبان فيهن نوعـــان تفـاح ورمان
وفوق ذينك أعناب مهـــدلة سود لهن من الظلمـــاء ألوان
وتحت هاتيك عنـاب تلوح به أطرافهن قلوب القـــوم قنوان
غصون بان عليها الدهر فاكهة وما الفواكه مما يحمل البان
ونرجس بات ساري الطل يضربه وأقحوان منير النوْر ريـــان

ألفن من كل شيء طيب حسن فهن فاكهة شتى وريحان

* * *

برياض تخايل الارض فيها خيلاء الفتاة في الابراد
منظر معجب تحية أنف ريحها ريح طيب الاولاد

* * *

لولا فواكه أيلول اذا اجتمعت من كل نوع ورق الجو ، والماء
اذن لما حفلت نفسي متى اشتملت عليّ هائلة الجالين غبراء

فالنساء في الابيات الاولى : أغصان وكثبان ، جناهن تفاح ورمان وأعناب وعناب ونرجس وأقحوان . والرياض في الابيات الثانية : فتيات يتخايلن في أبراد ، وريحها ريح طيب الاولاد . والفواكه في الابيات الثالثة مع رقة الجو والماء هي الحياة . ولولاها لما بالى الموت ولا أحب الحياة !

وهكذا تختلط اللذائذ في حسه ونفسه ، وتتوحد الطبيعة الجميلة واللذائذ الشهية ، ويتعمق هذه وتلك على السواء . وهذا هو عالمه المنهوم بالسطوح والاعماق من لذائذ الطبيعة ولذائذ الحياة !

* * *

ونحن مع المعري في عالم مشئوم ، كله ظلم وخداع وشر ونفاق ويأس وظلام . وتخدعنا الحياة فنعيش في هذا العالم الذي لا خير فيه ولا صلاح له ، ولا رجاء في ماضيه ولا مستقبله .

ظلم الحمامة في الدنيا وان حسبت في الصالحات كظلم الصقر والبازي

* * *

يغادر غابه الضرغام كيما ينازع ظبي رمل في كناس !
سجايا كلها غدر وخبث توارثها أناس عن أناس !

* * *

شقينا بدنيانا على طول ودها فدونك مارسها حياتك واشقها
ولا تظهرن الزهد فيها فكلنا شهيد بأن القلب يضمر عشقها !

* * *

تنازع في الدنيـا سواك وما له ولا لك شيء في الحقيقة فيهـا
ولم تحظ في ذاك النزاع بطـائل فمتفقـــوهـا مثـــل مختلفيهـا !

* * *

وهكذا نجد لكل عالم طعمه وجوه وطابعه وسماته . ولكن تختلف آفاق هذا العالم سعة وضيقاً وارتفاعاً وانخفاضاً ، ويتسم كل عالم بخصائص صاحبه ومميزاته .

كل ما هنالك أن شعراء العربية في الغالب يصورون لنا فلسفتهم الشعورية في قـــوالب فكرية ، ويصوغونها لنا قواعد في أبيات قليلة ، أما طاغور والخيام وتوماس هاردي ، فقـد صوروا لنا عوالمهم في مشاعر ومشاهدجزئية ، تنتهي من خلالها الى عوالم شعورية حية وذلك يتعلق بطريقة تناول الموضوع والسير فيه (وسيأتي تفصيل ذلك عند الحديث عن القيمالتعبيرية في العمل الأدبي) .

ولكن طابع الشخصية واضح هنا وهناك على كل حال .

وطـابع الشخصية هو السمة الأولى لكل أديب أصيل . وهـــو لا يقتصر على النظرة الشعورية الى الكون والحياة ، بل يتعداها لي طريقة تناول الموضوع ، أي الاسلوب ، والى التعبير نفسه واختيار الالفاظ فيه . ولكننا هنا لانتوسع في هذه الخصائص التعبيرية لان لهـا مكانها الخاص .

وحقيقة ان لكل فرد إنساني طابعه الخاص كما أسلفنا . ولكن التقليد قد يقضي على هذا التفرد ،أو قد يكون الامتياز ضئيلاًفيبنيهم في غمار الطبائع والسمات العامة . وهذا يفقدالعمل الادبي أخص قيمه الشعورية.

ولاتعارض بين أن يكون للأديب طابعه الخاص ، وأن يقع التجاوب بينه وبين الآخرين. فهناك قدر مشترك من المشاعر الانسانية العميقة . كما أن هناك استعداداً في الكثيرين لان يسموا على طبيعتهم ، ويتطلعوا الى ما فوق رؤوسهم . ومن خصائص الادب الحي أن يمنحنا القدرة على الانفعال به ، ولو كان أسمى من مشاعرنا الخاصة ، لانه يستطيع أن يرفعنـا إليـه لحظات ، وأن يخرجنا من قيد اللحظة الحاضرة في حياتنا كذلك ؛ ويصلنا بنبع الحياة الساري وراء اللحظات المفردة والاحداث المحدودة . ويضيف إلى أعمارنا والى أرصدتنا الخاصة من الحياة آماداً وآفاقاً أكبر وأوسع من حياة الافراد في جيل من الزمان.

* * *

ولعلنا بهذا نكون قد وصلنا الى القيمة الشعورية الكبرى للعمل الأدبي ، فالاديب الكبير رائد من رواد البشرية، يسبق خطاها ، ولكنه ينير لها الطريق ، فلا تنقطع بينه وبينها الطريق ! وهو رسول من رسل الحياة الى الآخرين الذين لم يمنحوا « حق الاتصال » ! كما منحه ذلك الرسول ، فهو يطلع من خفايا الحياة على ما لا يطلع عليه الآخرون ، وهو يحسها في صميمها مجردة عن الملابسات الوقتية ، والحدود الزمنية . يحسها كما انبثقت أول مرة من نبعها الاصيل ، وكما تدفقت غير منقطعة في مجراها الواسع الطويل .

ووظيفته أن يفتح المنافذ بيننا وبين هذا النبع بقدر ما نطيق . وقيمة الاديب الكبرى إنما تقاس بمقدار اتصاله بالنبع من وراء الحواجز والسدود .

وبعض الادباء يبدو دائم الصلة بالنبع الكبير ، أولئك هم الكبار . وبعضهم يتصل بهذا النبع فيرشف منه قطرات سريعة ، ثم يحال بينه وبين النبع فيقف من وراء السدود ، حتى تتاح له قطرات أخريات . أولئك هم الممتازون على تفاوت في هذا الامتياز .

ومن هنا يبدو شاعر مثل طاغور في القمة العليا ، لانه على اتصال دائم بالنبع الكبير ، وكل جزئية من جزئيات حياته متصلة بما وراء الستار ، والمنافذ بينه وبين الام الكبيرة مفتحة على الدوام . وهو قادر على أن ينقلنا دائماً عن طريق الخاطرة الجزئية الوقتية الى الاحساس الكلي بصلتنا الكبرى بالحياة . وهذه ميزة لا تتوافر إلا لعدد قليل جداً من الشعراء .

فالكثيرون – حتى من العباقرة – يستطيعون أن ينقلوا الينا شعورهم باللحظات الجزئية والحالات النفسية قوياً دافقاً يسري في شعورنا ، وأن ينقلونا الى عالمهم لنشاركهم مشاعرهم كأنما نعيشها . وقد يصلوننا في بعض اللحظات بالازل والابد . ولكن كل لحظة عندهم منفصلة عن كل لحظة ، وكل حالة شعورية هي وحدة قائمة بذاتها ، ولحظاتهم مع الكون الكبير معدودة ، ومن هذا النحو كبار الشعراء في الادب العربي عامة في القديم والحديث .

والفارق بين الدرجتين : أن كل لحظة في عالم طاغور وأمثاله النادرين ، هي جزء غير منفصل عن الكل الكبير ، وأنه يقودنا بخفة من نقطة البدء المحدودة الى العالم المطلق وراء الزمان والمكان ، ففي كل لحظة شعورية احساس بالكون كله وبصلة الفرد بهذا الكون الكبير . . وأن كل لحظة في عالم الآخرين هي لحظة مفردة قوية مليئة ، ولكنها في معزل عن بقية اللحظات ، وكأنما هي رحلة مثبتة في ناحية من الكون لا تتعداها . وقد نستطيع أن

نرى أكوانهم الخاصة حين نجمع هذه الرحلات جميعاً . أما طاغور وأمثاله النـادرون فانهـم يطلعوننا على الكون كله في كل رحلة صغيرة على وجه التقريب .

يقول طاغور في احدى مقطوعاته :

« إن الطائر الأصفر يغني على الفنن فيرقص قلبي فرحاً [١] .

« نسكن معاً قرية واحدة ، وهذا هو سر سرورنا معاً .

« يجيء حملاها المدللان ليرعيا في ظل أشجار حديقتي .

« واذا ماضلا طريقها في حقل شعيري أحملها بين ذراعي .

« اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع .

« أما اسمها هي فهو « رانجانا » .

* * *

« ويفصلنا حقل واحد .

« فالنحل الذي يتجمع في حديقتنا يذهب يبحث عن الرحيق في حديقتهم .

وأزهارهم التي تتساقط في النهر يدفعها التيار الى حيث نستحم .

« وسلال أزهار « الكسم » الجافة تجلب من حقولهم الى سوقنا .

« اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع .

« أما اسمها هي فهو « رانجانا » .

* * *

« إن الطريق الذي يؤدي الى منزلها يعبق في أيام الربيع برائحة أزهار « المانجو » .

« عندما ينضج بذر كتانهم ويكون صالحاً للجمع يزهر القنب في حقولنا

« والنجوم التي تبتسم لكوخهم تبعث لنا بنفس النظرة المتلألئة

« والامطار التي تملأ أحواضهم تنعش عندنا غابات « الكادام »

---

(١) ترجمة لطفي شلش في مجموعة (رعاة الحب) .

« اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع
« أما اسمها هي فهو « رانجانا »

* * *

وهي قطعة غزل تعبر عن شعور الشاعر في لحظة محدودة من الزمان ، ولكن أين نحن ؟ اننا مع الطبيعة كلها : طائرها الاصفر يغني على الفنن ، وحملاهـا الوديمان المدالان ، والظل والنهر والنحل والرحيق ، وأزهار الكسم وغابات الكادام ، والكوخ والقرية . .

وليس المهم جمع هذه المشاهد . إنمـا المهم هو انسيابه هو مع هذه المشاهد ، واختلاط مشاعره بمشاعر النهر والقرية ، وحبيبته وحمليها المدللين ، والطائر الاصفر الجميل . ثم هذا الشعور الحلو بالاتصال المباشر بحبيبته وبالطبيعة كلهـا في لحظة ، وهذه الصلات الكبرى المتوشجة السارية بلا انتباه بينه وبين الكون كله في لحظة ، وانه ليصلنا بالطبيعة وأبنائها صلة الود والرحمة والتعاطف بلا كلفة ولا قيود ولا مراسيم ، حيث يقوم له جميع أبنائهـا بمهمة الرسول الامين بين المتحابين ، وحيث يتسق الجميع في لحن واحد جميل .

اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميـع ، اما اسمها هي فهو « رانجانا » . . حتى الاسماء تتقارب وتنساب موسيقاها الحلوة الوديعة المديدة ! وكأنما هم جميعاً نغمات متناسقة في لحن عذب منساب !

ويقول في مقطوعة اخرى :

« انتشرت فوق حقول الارز الخضر والصفر سحب الخريف يطاردهـا شعاع الشمس النفاذ .

« لقد نسيت النحل ان ترشف الرحيق حين أسكرتها نشوة الضوء فانطلقت دون وعي منها تطن ، والأوز في جزر النهر يعوم في فرح لغير غاية .

« لا تدع احداً يذهب الى منزله هذا الصباح ياصاحبي .

« لاتدع احداً يذهب الى عمله .

« دعونا نقتحم السماء الزرقاء قبل العاصفة ، وننهب الفضاء عدواً .

« ان الضحكات لتسبح في الخلاء كزبد النهر في وقت الفيضان .

« أيها الرفاق دعونا ننفق هذا الصباح في الأغاني الساذجة » !

فهنا نجدنا كذلك اطفالاً مع سائر اطفـــال الطبيعة في ذلك العرس الساذج الطليق الذي أتاحته الأم الرؤوم، وأعدته للعدو بلا غاية ، والفرح من الاعماق . . الفرح . . ذلك الفرح الطليق الذي يفيض في النفس عفواً حين تنطلق من القيود ، فتسبح الضحكات في الخلاء كزبد النهر في وقت الفيضان. « فلا تدع احداً يذهب الى عمله، ولا تدع احداً يذهب الى منزله » فليس اليوم للبيوت ولا لضرورات المعاش ،وانما هو للمرح والفرح في عرس الحياة .

وليس من الضروري ان يصلنـــا الشاعر بالكون الكبير عن طريق عرض مشاهد الطبيعة.فطاغور في مقطوعته التي مرت في الفصل السابق لا يعرض مشاهد الطبيعة كما يعرضها هنا ، وان وردت في مواضع لا تلون جو المقطوعة !ولكنه ينقلنا من خلال التجارب الجزئية التي يذكرها : مناظر السوق والأخذ فيها والعطاء ، وعودته من السوق رابحاً ، وترحيبه بأداء ضريبة الحارس ، وصاحب المعبر ، وعطيته للشحاذ ، وتسليمه مامعه للص حتى «لا يخيب ظنه » ! ووصوله المنزل بيديه فارغتين ، واستقبالهـــا له لدى الباب « كعصفورة وجلة » وشعوره بأنه لا يزال معه مايعطيه . . .

ينقلنا من خلال هذه الجزئيات المحدودة الى شعور شامل غير محدود . ان هناك رصيداً مذخوراً . وانه لا خسارة فيما وهب ، فانما أخذ من سوق الحياة ، وأدى لأبناء الحيـــاة ، و « ان شيئاً كثيراً لا يزال باقياً معه » بعد ماذهب وبعد ماسلب . فهناك شعور منساب وراء اللحظات الجزئية ، وهناك احساس شامل بقضية كبرى وراء الجزئيات .

ولم يقل لنا هو شيئاً عن هذه القضية الكبرى ، ولكنه قادنا من الحيز المحدود بالتجارب الجزئية ، في مسارب خفية ، الى الفضاء المطلق وراء الحدود والقيود . وألهم شعورنا هذه الحقيقة الكبرى دون ان يشغل أذهاننا بادراكها ، وأفعم نفوسنـــا بالرضى والسماحة والثراء والاكتفاء .

وكذلك يصنع في مقطوعته التالية :

« لماذا انطفأ المصباح ؟

« لقد سترته بعباءتي لأحميه من الريح . لهذا انطفأ المصباح !

« لماذا ذبلت الزهرة ؟

« لقد ضممتها الى صدري في لهفة الحب ، لهذا ذبلت الزهرة !

« لماذا جف الجدول ؟

« لقد بنيت خزاناً عبر الجدول لأستفيد منه وحدي ، لهذا جف الجدول !

« لماذا انقد وتر الناي ؟

« لقد حاولت ان اوقع عليه لحناً فوق احتماله . لهذا انقد وتر الناي ! »

وهي مشاهدات جزئية صغيرة . ولكن ما الشعور العام الذي يغمرنا حين ننتهي من استعراضها ؟ انه الشعور بالسماحة المطلقة من الكل الى الكل ، والشعور بالرفق واليسر في تناول الحياة ، والشعور باستصغار الملك والاحتجاز والاحتجان !

ولم يقل لنا الشاعر ولا قضية من هذه القضايا ، ولكنها انسابت من قلبه شعوراً فائضاً فاتصلت بشعورنا ، وتجاوزت بنا هذه الجزئيات المحدودة الى الفضاء الشاسع وراء الحدود .

وليس حتماً ان تكون كل أنماط الشعور بالكون والحياة كشعور « طاغور » فرحاً بالحياة وأنساً . وسماحة مع الحياة واندماجاً .فذلك نمط خاص . وللاتصال الاكبر بالكون أنماط شتى ، والمسالك اليه كثيرة .

فها هو ذا الجامعة بن داود في « العهد القديم » ينظر الى الكون فلا يرى الا التكرار المسئم الميئس ، وإلا العبث والباطل في كل ما كان وكل مايكون . ولكنه يكشف لشعورنا عن الكون كله في شعوره .ونخالفه او نوافقه ولكننا نطلع على صورة خاصة للكون في شعوره ، كما يتراءى له من خلال الجزئيات التي تقع تحت حسه :

« باطل الاباطيل . الكل باطل . ما الفائدة للانسان من كل تعبه الذي يتعبه تحت الشمس ؟ دور يمضي ودور يجيء . والارض قائمة الى الابد . الشمس تشرق والشمس تغرب ، وتسرع الى موضعها حيث تشرق . الريح تذهب الى الجنوب، وتدور الى الشمال . تذهب دائرة دورانا ، وإلى مداراتها ترجع . كل الانهار تجري الى البحر والبحر ليس بملآن . الى المكان الذي جرت منه الانهار ، الى هناك تذهب راجعة . كل الكلام يقصر، ولا يستطيع الانسان ان يخبر بالكل . العين لاتشبع من النظر ، والأذن لاتمتلىء من السمع . ما كان فهو مايكون ، والذي صنع فهو الذي يصنع . فليس تحت الشمس جديد . ان وجد شيء يقال له : انظر . هذا جديد . فهو منذ زمان كان في الدهور التي كانت قبلنا. ليس ذكر للأولين . والآخرون ايضاً الذين سيكونون لايكون لهم ذكر عند الذين يكونون بعدهم . . . »

وهكذا يصور لنا الحياة كما يراها هو . مهزلة كبيرة لا نتيجة لها ولا جديد فيها . باطل الاباطيل . الكل باطل . وقبض الريح . ويطلعنا على كونه الخاص يغشاه السأم والملال ، واليأس من الماضي والحاضر والمستقبل . ولكنه كون كبير يستحق التأمل والريادة على كل حال !

والخيام يقفنا في رباعياته المكرورة ذات اللون الواحد العميق النافذ وقفة ميئسة على صورة اخرى ، فهذه البشرية المسكينة خارجة من ظلام الازل وصائرة الى ظلام الابد ، ولا شعاع هناك او هنا يهديها الطريق . ولكنه لا يعطيها لنا قضية يتملاها الذهن ، بل شعوراً يغمر النفس ويغشى الوجدان !

وتوماس هاردي يقفنا في عالم يائس قانط لا رجاء له ولا عزاء ، تسخر فيه الاقدار بالناس [١] ، وذلك من خلال مشاعر ومشاهدات .

ونستطيع ان نعرض أنماطاً أخرى . ولكننا لا نجد حاجة بعد الذي عرضنا . فالمهم ان يتجاوز بنا الشاعر جزئيات الحياة ولحظاتها المحدودة ، الى المحيط الشامل الكبير ، لا عن طريق الفكر الذي يبلور القاعدة من الجزئيات كما يحاول بعض شعرائنا اليوم ان يصنع ، ولكن عن طريق الشعور الذي يقودنا في مسارب خفية الى الكل الشامل من وراء الجزئيات .

فاذا لم يستطع الشاعر الا أن يمنحنا سبحات قليلة في الكون ، أو لحظات قوية عميقة مليئة في نفسه وشعوره ، فلن يحرمه ذلك أن يكون شاعراً ممتازاً . ولكنه ليس شاعراً كبيراً بهذا القياس . وعندنا من شعراء العربية المتنبي والمعري وابن الرومي من هذا الطراز .

* * *

وسمة ثالثة ربما كان فيما مضى غنية عنها . ولكن لا بأس من افراد كلمة قصيرة لها . . تلك هي سمة الصدق . ولن يكون للشاعر طابع خاص ، ولن يستطيع أن يصلنا بالكون الكبير ، الا اذا كان صادقاً . . ولكن أي صدق : لسنا نعني الصدق الواقعي فذلك مبحث يهم الأخلاق انما نعني صدق الشعور بالحياة وصدق التأثر بالمشاعر أي الصدق الفني .

---

(١) المؤلف لا يتفق مع الجامعة ولا الخيام ولا هاردي في طبيعة شعورهم بالكون والحياة . فتأثره بالتصور الاسلامي الواسع البصير الدافق بالحياة والفاعلية والنور يقيه شر هذا الظلام والسلبية والقنوط ، ولكنه يعرض هذه النماذج لوجودها في عالم الادب فعلا ، والتصور الاسلامي للكون والحياة جدير بأن ينشىء أدباً عظيماً أوسع رقعة وأبعد آماداً وأرفع آفاقاً .

ونحن لا نملك حق الاطلاع على ضمير الاديب ، ولكننا لا نعدم وسيلة لادراك الصدق الفني في عمله من خلال تعبيره .

ونضرب على ذلك مثالا قول شوقي في قصر أنس الوجود :

قف بتلك القصور في اليم غرقى   ممسكا بعضها من الذعر بعضا
كعذارى أخفين في الماء بضا   سابحات به وأبدين بضا

كل بيت بمفرده يعرض صورة جميلة الرسم والايقاع ، ولكنها مجتمعين يكشفان عن اضطراب في الشعور أو تزوير في هذا الشعور ، ذلك أننا حين نستعرض البيت الاول :

قف بتلك القصور في اليم غرقى   ممسكا بعضها من الذعر بعضا

نجد أنفسنا أمام مشهد غرق ، والغرقى مذعورون ، يمسك بعضهم من الذعر بعضا . فالشاعر اذن يرسم لنا مشهداً مثيراً لانفعال الحزن والاسى . مشهداً يظلله الفناء المتوقع بين لحظة وأخرى . ونشعر أن هذا هو الانفعال الذي خالج نفسة وهو يعاني هذه التجربة الشعورية .

ولكنه ينتقل بنا فجأة ونحن أمام المشهد نفسه لم نزايله فيقول :

كعذارى أخفين في الماء بضا   سابحات به وأبدين بضا

فاي شعور بالانطلاق والخفة والمرح يوحيه مشهد العذارى ، ينزلن الماء سابحات ، يخفين في الماء بضا ويبدين بضا ؟

هنا ظل لا يتسق مع الظل الاول ، يصور انفعالا شعورياً يغاير الانفعال الأول ، فأي الانفعالين إذن هو الذي خالج نفس الشاعر ؟ أقرب تفسير انه لا هذا الانفعال ولا ذاك . انما هي صورة لفظية لا رصيد لها من الشعور . فالتجربة الشعورية هنا مزورة ، كما تبدو من خلال هذا التعبير .

وحين يقول ابن المعتز في وصف الهلال .

انظر اليه كزورق من فضة   قد أثقلته حمولة من عنبر

يفقد صدق الاتصال بالكون ، لانه لا يتجاوز رؤية البصر ، ولا يلمح وراءها أية رؤيا شعورية من منظر الهلال والسماء والطبيعة . انما هو شكل جامد لا ايحاء له ، ولا ظل في الحس ولا في الشعور .

* * *

الخصوصية في الشعور ، ومدى العمق والشمول في الاتصال بالكون والحياة ، وصحة الشعور وصدق الاتصال، هي أخص القيم الشعورية في العمل الادبي . ولكن التقويم الكامل لا يكون الا حين تبحث القيم التعبيرية كذلك ،وهي التي تتبدى من خلالها تلك القيم الشعورية. وذلك ما سنعرض له في الفصل التالي .

القِيَم التَعبيريّة

لا يتعلق النقد بالتجربة الشعورية في العمل الادبي الا حين تأخذ صورتها اللفظية ، لأن الوصول اليها قبل ظهورها في هذه الصورة محال ، ولأن الحكم عليها لا يتأتى الا باستعراض الصورة اللفظية التي وردت فيها ، وبيان ما تنقله هذة الصورة الينا من حقائق ومشاعر.ومن هنا قيمة التعبير في العمل الادبي .

ان الحقيقة العلمية يمكن التعبير عنها في صور مختلفة دون أن تنقص دلالتها او تزيد ، لأن وظيفة التعبير في العلم هي مجرد تأدية الحقيقة الذهنية او المعنى المجرد.اما الحقيقة الشعورية فكل تغيير في الالفاظ او نظامها ، او في تنسيق العبارات وترتيبها ، او في طريقة تناول الموضوع والسير فيه . . يؤثر في صورتها التي ينقلها التعبير الى الآخرين ، ويؤثر تبعاً لذلك ، في طبيعة الاثر الذي تتركه في مشاعرهم ، وفي نوعه ودرجته كذلك .

ذلك ان وظيفة التعبير في الادب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات ، بل تضاف الى هذه الدلالة مؤثرات اخرى يكمل بها الاداء الفني ، وهي جزء اصيل من التعبير الادبي . هذه المؤثرات هي الايقاع الموسيقي للكلمات والعبارات ، والصور والظلال التي يشعها اللفظ وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني ، ثم طريقه تناول الموضوع والسير فيه ، اي الاسلوب الذي تعرض به التجارب ، وتنسق على أساسه الكلمات والعبارات .

وكل هذه العناصر التعبيرية تبدو وحدة في العمل الادبي ، ولا تكمل دلالة كل منها الا باجتماعها وتناسقها ؛ ولكننا مضطرون هنا كذلك ان نتحدث عن كل منها كأنه وحدة منفصلة ذات قيمة تعبيرية خاصة ، وذلك تيسيراً لبيان قيمها الخاصة في مجال النقد الادبي ، على ان يكون مفهوماً ان كل هذه القيم تجمعها وحدة لا تتجزأ في العمل الادبي ، ثم تجمعها وحدة أكبر هي وحدة الشعور والتعبير. ويحسن كذلك ان ننبه الى الصور والظلال

والايقاع ليست قيما تعبيرية لفظية مجردة من العنصر الشعوري ، لأن الخيال يتأثر بها والشعور يتملاها ، ولكننا نسميها قيماً تعبيرية لسهولة التقسيم وملاك القول أن القيم كلها وحدة في العمل الادبي يصعب انفصالها .

ونبدأ بالألفاظ :

كيف تدل الالفاظ . . أولاً على معانيها الذهنية ، وثانياً على الصور والظلال المصاحبة ؟

لابد لنا من رحلة سحيقة في مجاهل التاريخ الانساني ، لنقف امام الانسان البدائي الذي لايملك من اللغة الا رصيداً محدوداً، قد يكون مجرد كلمات مفردة يرمز باللفظ الواحد منها الى شيء او حالة او حركة . ويحملها رصيداً كبيراً لاتحتمله الا عبارات كاملة !

إن مؤثرات حسية معينة تقع عليه، فيستجيب لها استجابة معينة : هذه افعى تلدغه فيجد للدغتها ألماً فظيعاً هائلا . انه يتلوى من الالم .ويصرخ صرخات مبهمة ، وتتقلص عضلات وجهه ، وتتغير قسماته وملامحه ؛ فيرمز لهذا كله بلفظة واحدة او ألفاظ مفردة متقطعة يصور بها هذه التجربة الحسية التي هزت كيانه كله . وغيره يراه ولكنه لايجد العبارات الكاملة التي يصف بها ماشاهده من حركاته وما سمعه من أصواته.ولكنه ولا شك ـ وبعد التكرار ـ يدرك مايعانيه . يدركه من تلويه وصرخاته وقسماته ، وقد يستطيع ان ينقل ما أدركه الى الآخرين الذين لم يشاهدوا الواقعة ، وذلك باعادة تمثيل هذه الحركات والصرخات مع بعض الالفاظ التي سمعها منه او يرمز من عنده جديد .

وهذا هو يكاد الظمأ يقتله ، ثم يقع فجأة على الجدول الروي ، فيعب منه حتى يروى ، وعندئذ يحس بالراحة بعد الجهد ، فتنبسط أساريره ، ويبتهج ويطمئن . فاذا عادت له التجربة من جديد فقد تنبسط هذه الاسارير حتى قبل ان يشرب ، لأنه يتذكر بمجرد رؤية الجدول تلك الراحة التي أحسها بعد الري في المرة الاولى . وقد يريد ان يدل الآخرين على النبع ، فيشير اليه من بعيد،وقد يعبر عنه بلفظ مصحوب بحركاته وقسماته الدالة على طريقة الارتواء، وعلى الراحة التي تعقب هذا الارتواء ، فيفهم عنه الآخرون مايريد . . وهكذا من عشرات التجارب ومئاتها وآلافها .

كم ياترى من العهود والعصور قد مر وانقضى ، قبل ان يهتدي هذا المخلوق الى ان

يصوغ من الرموز القصيرة المبهمة عبارات كاملة تعبر عن مشاهد ومشاعر ومعاني؟ بل كم مر من العهود والعصور حتى تم الاصطلاح بين القطيع على دلالة تلك الرموز المفردة أولا ؟

لا يدري إلا الله كم مر من هذه العهود والعصور .

والمهم أن نحدس الآن شيئاً عن طريقة الدلالة بهذه الالفاظ .

أغلب الظن ان شيئاً ما في جرس الالفاظ الاولى ، ذلك الجرس الناشىء من مخارج حروفها ، كان له صلة ما بالمشاهد او بالحالات التي أطلقت لتدل عليها . وقد لانهتدي نحن اليوم الى هذه الخاصية في كل لفظ في جميع لغات العالم ، لأن عوامل اخرى تدخلت في الموضوع ، ولأن الدلالة لكل لفظ لم تظل كما كانت منذ اللحظة الاولى . فكثير جداً من الالفاظ قد اتخذ على مدى العصور دلالات مختلفة ، قد يصل اختلافها الى ان تطلق على عكس ما كانت تطلق عليه . وقد تنتقل من الحسية الى المعنوية كما تنتقل عن طريق المجاز والاستعارة الى دلالات اخرى معنوية متداخلة . ولكن هذا كله لاينفي المبدأ الاول ، وهو ان جرس اللفظ كان له حسابه في الدلالة ، وكان جزءاً في الاصطلاح الذي أنشأ المعنى اللغوي للفظة .

وشيء آخر كذلك اخذ يضاف فيما بعد الى مدلول اللفظة اللغوي وجرسها ، ذلك هو صورة المشهد او الحادث الذي صاحب اطلاق اللفظ ، هذه الصورة التي تستحيل الى ذكرى شعورية ترد على الخيال كلما ذكر اللفظ ، ورن جرسه في السمع .

وحينما كثرت التجارب والمشاهد استغل الانسان ذاكرته وخياله ووعيه . فصار يكرر اللفظ الواحد كلما تكرر المشهد او التجربة ، وصار يصنف المشاهد والتجارب الى انواع ، ويطلق على كل منها لفظاً معيناً يدل على النوع كله . وبذلك يأخذ اللفظ معناه الذهني التجريدي .

ولكن ترى يستطيع الذهن — حتى الى هذه اللحظة — ان يجرد هذا المعنى من ملابساته - اي من مفرداته - او « ماصدقاته » بلغة المنطق ؟ حينما يذكر لفظة « جبل » تراه لايقفز الى خياله صورة او أكثر لجبل معين شاهده او وصف له فتخيله ، ولا تستعيد ذاكرته صور المشاهد التي ادركها هناك — اي نوع من الادراك — وصور الاحاسيس التي اختجلت بها نفسه ، وصور الملابسات الكثيرة التي أحاطت بهذه الاحاسيس ؟

من منا يستطيع ان يجرد اللفظ - اي لفظ - من هذه الملابسات والمشاعر التي صاحبته

في نفسه الخـــاصة ؟ وكذلك هو لا يستطيع ان يجرده من كثير جداً من هذه الملابسات والمشاعر التي صاحبته على مدى الاجيـال الطويلة في نفوس الآخرين ، وفي رواسب النفس البشرية على العموم .

كل ما هنالك أن ذكرياته هو عن اللفظ قد تكون واضحة قريبة في شعوره ، أمـــا ذكريات البشرية التي استخدمت هذا اللفظ في مدى التاريخ الطويل فتكون متوارية مبهمة، وقد لا يحسها الفرد اصلا . ولكن ليس معنى هذا أنها ضـــاعت وامحت ، مادام هذا اللفظ يستخدم ويعيش .

ومن هنا نرى المسافة كبيرة بين المدلول الذهني المجرد للفظ ، والمدلول الشعوري الذي يشمل هذا المدلول الذهني ويضيف اليه تلك الذكريات الغامضة والواضحة ، وتلك الملابسات المتنوعة ، وتلك المشاعر والصور التي لا تحصى . كما يضيف اليه الايقـــاع الموسيقي للفظ ، وهو جزء من دلالته كما أسلفنا ،وقد كان هذا الجزء ملحوظاً غالباً عند اطلاقه للمرة الاولى.

حينما يستخدم العالم او الفيلسوف لفظاً من هذه الالفاظ يحاول ان يجرده من كل هذه الملابسات الشعورية ليحتفظ له بدلالته الذهنية التجريدية حتى يضمن وضوح الدلالة وثبوتها، فالمعنى التجريدي ثابت لا يتغير على مدى الزمان مادام الاصطلاح مقرراً لم يتغير . أما المعنى الشعوري فمتغير لأنه كل يوما يكتسب ملابسة شعورية جديدة تضاف الى رصيد هـــذا اللفظ ، ولا نهاية لهذه الملابسات طالما أنها تخالج مشاعر الافراد والاجيال التي تستخدم هذا اللفظ « وتضيف الى رصيده الشعوري ما أحسته من مشاعر ، وما عانته من تجارب .

ومن هنا كذلك تختلف دلالة اللفظ الشعورية من فرد الى فرد ، كما تختلف من جيل الى جيل . تختلف أولاً بحسب المشاهد والتجارب التي مرت بهذا الفرد مما ينطبق عليه دلالة هذا اللفظ ، وتختلف ثانياً بحسب استجابة كل فرد لما يمر به من هذه المشاهد والتجارب . مما يفسح المجال لأنماط لا تحصى من الانفعالات والمشاعر كلما ذكر لفظ من الالفـــاظ ، فاستدعى من الذاكرة صور هذه التجارب والمشاهد .

وبديهي أن واضعي اللغة الأوائل لم تكن خواطرهم تزدحم بكل هذه الصور لأن احاسيسهم وأذهـانهم لم تكن مرت بتجارب كالتي مرت بنا ، فكانت اللفظة الواحدة تشع

في اذهانهم صورة واحدة ، او عدة صور ، مقيـــدة على كل حال بمدى تجاربهم في عالم الحس والخيال .

* * *

والآن ننظر . . كيف يستخدم الاديب الالفاظ للدلالة على تجاربه الشعورية الكامنة .

قلنا : إن الانفعال بالتجربة الشعورية يسبق التعبير عنها ، وإن كان بعضهم يقول : « اننا نفكر بالالفاظ » اي ان الالفاظ هي المظهر المدرك لأفكارنا بالقياس الينا نحن انفسنـــا ، لا بالقيـــاس الى الآخرين وحدهم . اي انه لاوجود للفكرة في اذهاننا قبل ان نصوغها في ألفاظنا . وهذه مبالغة ولا شك . ولقد تكون منطبقة الى حد ما على الافكار . اي على المعاني الذهنية ، فهذه لاتتضح لنا ولا ندركها الا حين نصوغهـــا في لفظ معين . اما الاحاسيس والمشاعر فلها شأن آخر . ولا شك في أنها توجد في نفوسنا في وقت سابق للتعبير عنها . نعم انها توجد في حالة مبهمة يصعب إدراكها بالذهن من قبل التعبير عنها . ولكنها توجد على كل حال . توجد انفعالاً مبهماً لا قوام له ولا ضابط ، يحاول ان يتبلور ويخرج في صورة مدركة محدودة . وقد نعبر عنه بحركة — على طريقة آبائنـــا الاوائل — ولكن الاديب يميل في الغالب الى التعبير عنه بالألفاظ .

ففي بعض الحالات يكون هذا الانفعال من التوهج والحرارة والاشراق بحيث يغمر احساس الاديب ويجعله في شبه نشوة ، او في نصف غيبوبة !

وأغلب ما تصيب هذه الحالة الشعراء ، وذلك في اللحظات المتفردة للالهـام . وعندئذ يتم التعبير اللفظي عن هذه الحالة الشعورية بنصف وعي ، اي ان اختيار الالفاظ وتنسيقهـا لا يتم بارادة كاملة الصحو ، انما تقفز الألفاظ والعبارات وتتناسق وتتناغم ، وكأنهـا تصنع ذلك بدون اختيار . وخرافة « شياطين الشعر » ربمـــا تكون قد نشأت من وقوع مثل هذه الحال !

وقد يتم الشاعر عمله في هذه الحالات الفذة — ثم يراجعه ، فيعجب لنفسه كيف واتته القدرة على صوغ هذه العبارات ! وقد يقف امام بعضها معجباً متعجباً كما لو كان يشهدهـا اول مرة . لأنه لم يتنبه لها كل التنبه في اول مرة !

ولا ينفرد الشعر المنظوم بهذه الحالة وحده ، فقد توجد في القصة . بل في البحث حين

يرتفع الى المستوى الشعري . وقد عانيت بنفسي حالات من هذا النوع كثيرة ، وأنا أكتب « التصوير الفني في القرآن » وكذلك وأنا أكتب « في ظلال القرآن » في بعض الاحيان .

ولنقف لحظة لندرك كيف تم العمل الادبي في هذه الحالة .

إن الرصيد المذخور من الالفاظ وصورها وظلالها وإيقاعاتهـــا في الذاكرة ، أو في « ماوراء الوعي » قد انطلق متناسقاً متناغماً مع الانفعال الشعوري بالتجربة الحاضرة ، وقد تم في هذه الحالة الفذة أن تشع الألفاظ أكبر شحنة من صورها وظلالها وايقاعاتها ، فتطابق الانفعال الشعوري مطابقة تامة او مقاربة ، إذ قلما تستطيـع الالفـــاظ مهما حفلت بالظلال والايقاع ان تستنفد الطاقة الشعورية .

وتناسق التعبير مع الشعور ، وتطابق الانفعال مع شحنات الالفاظ ، واستنفاد العبـارة اللفظية للطاقة الشعورية ، هو مايوصف بأنه عمل من صنع الالهام .

ولكن هذه الحالات نادرة او قليلة في حياة الاديب على وجه الاجمال ، وهو في حالاته الغالبة – وبخاصة في غير الشعر – يستمتع بقسط اكبر من الوعي والمماناة والاختيار ليطابق بين القيم الشعورية والقيم التعبيرية ، وليستنفد الطاقه الشعورية بالتعبير .

ووظيفة الاديب حينئذ أن يهيىء للألفاظ نظاماً ونسقاً وجواً يسمح لها بأن تشع اكبر شحنتها من الصور والظلال والايقاع . وأن تتناسق ظلالها وايقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد ان ترسمه ، وألا يقف بها عند الدلالة المعنوية الذهنية ، وألا يقيم اختياره للألفـاظ على هذا الاساس وحده ، وان يكن لابد منه في التعبير ، ليفهم الآخرون مايريده . وأن يرد الى اللفظ تلك الحياة التي كانت له وهو يطلق اول مرة ليصور حالة حية ، قبل ان يصير له معنى ذهني مجرد . فوصول اللفظ الى الحـــالة التجريدية معناه أنه مات وأصبـح رمزاً فحسب ، والاديب الموهوب هو الذي يرد عليه حياته ، فيجعله يشع صورة وظلاً ويرسم حالة ومشهداً .

ومن الصعب وضع قواعد تفصيلية اضيق من هذه وأدق لاستخدام الالفاظ ، فالملابسات التي تحدد اختيار لفظ دون لفظ في السياق ملابسات شتى يصعب تحديدها . وفي اولها : نوع التجربة الشعورية ، وطبيعة الانفعال بها في هذه النفس الخاصة ، ونوع الانفعال ودرجته .

ولكن يمكن عرض بعض الأمثلة التي توضح مانريد من الآثار الادبية التي انتهى تقريرها وتقديرها . والقرآن يسعفنا في هذا المجال بأكثر مما تسعفنا اعمال البشر . وقد عرضت لهذه

الظاهرة في كتـــاب « التصوير الفني في القرآن » فأكتفي هنا بنقل فقرات من هذا البحث المطول هناك .

« قد يستقل لفظ واحد — لا عبارة كاملة — برسم صورة شاخصة — لا بمجرد المساعدة على اكمال معالم صورة — وهذه خطوة اخرى في تناسق التصوير أبعد من الخطوة الاولى ، وأقرب الى قمة جديدة في التناسق . خطوة يزيد من قيمتها أن لفظاً منفرداً هو الذي يرسم الصورة ، تارة بجرسه الذي يلقيه في الاذن ، وتارة بظله الذي يلقيـــه في الخيال ، وتارة بالجرس والظل جميعاً .

« تسمع الاذن كلمه « اثـّاقلتم » في قوله : « يا أيها الذين آمنوا ما لـكم اذا قيل لـكم انفروا في سبيل الله اثاقلتم الى الارض ؟ »فيتصور الخيال ذلك الجسم المثـّاقل يرفعه الرافعون في جهد ، فيسقط من أيديهم في ثقل . ان في هذه الكلمة « طناً » على الاقل من الاثقال ! ولو أنك قلت: «تثاقلتم » لخف الجرس، ولضاع الأثر المنشود ، وتوارت الصورة المطلوبة التي رسمها هذا اللفظ واستقل برسمها .

« وتقرأ : « وإن منكم لمن ليُبَطِّئَنّ » فترتسم صورة التبطئة في جرس العبارة كلهـا ، وفي جرس « ليبطئن » خاصة ، وان اللسان ليكاد يتعثر وهو يتخبط فيهـا حتى يصل ببطء الى نهايتها .

« وتتلو حكاية قول هود : « قال أرأيتم إن كنت على بينة من ربي وآتاني رحمة من عنده فعُمّيت عليكم . أنلزمكموها وأنتم لها كارهون ؟ « فتحس آن كلمة « أنلزمكموهـا » تصور جو الاكراه بادماج كل هذه الضمائر في النطق وشد بعضها الى بعض ، كما يدمج الـكارهون مع مايكرهون ، ويشدون اليه وهم منه نافرون !

« وهكذا يبدو لون من التناسق أعلى من البلاغة الظاهرية،وأوقع من الفصاحة اللفظية ، اللتين يحسبها بعض الباحثين في القرآن أعظم مزايا القرآن .

« وتسمع كلمة « يصطرخون » في الآية : « والذين كفروا لهم نار جهنم ، لا يقضى عليهم فيموتوا ، ولا يخفف عنهم من عذابها . كذلك نجزي كل كفور ، وهم يصطرخون فيهـا : ربنا أخرجنا نعمل صالحاً » .

« فيخيل اليك جرسها الغليظ ، غلظ الصراخ المختلط المتجاوب من كل مكان ، المنبعث

من حنــاجر مكتظة بالأصوات الخشنة ، كما تلقى اليك ظل الاهمال لهذا الاصطراخ الذي لايجد من يهتم به او يلبيه . وتلمح من وراء ذلك كله صورة ذلك العذاب الغليظ الذي هم فيه يصطرخون .

« ومثلها كلمة « عتل » في تمثيل الغليظ الجافي المتنطع « عُتُل بعد ذلك زنيم »

« فاذا سمعت « وما هو بمزحزحه من العذاب ان يعمر » صورت لك كلمة « بمزحزحه » — المقدمة في التعبير على الفاعل لابرازها — صورة الزحزحة المعروفة كاملة متحركة من وراء هذه اللفظة المفردة ، وكذلك قوله « فكبكبوا فيها هم والغاوون » فكلمة « كبكبوا » يحدث جرسها صوت الحركة التي تتم بها .

« ومن الأوصاف التي اشتقها القرآن ليوم القيامة : « الصاخة » و « الطامة » والصاخة لفظة تكاد تخرق صماخ الأذن في ثقلها وعنف جرسها،وشقه للهواء شقاً حتى يصل الى الاذن صاخاً ملحاً . والطامة لفظة ذات دوي وطنين ، تخيل اليك أنهـا تطم وتعم . كالطوفان يغمر كل شيء .

« ضع هذه الالفاظ بجوار ذلك اللفظ المشرق الرشيق « تنفس » في قوله : « والصبح إذا تنفس » تجد الاعجاز في اختيار الألفاظ لمواضعها ونهوض هذه الالفاظ برسم الصور على اختلافها . ومثلها التعبير عن النوم بالنعاس وعن التنويم بغشية النعاس « إذ يغشيكم النعـاس أمنة منه » تجد جو النعاس الرقيق اللطيف ، وكأنه غشاء شفيف يغشى الحواس في لطف ولين « أمنة منه » فالجو كله أمن ودعة وهدوء [١] .

« ونوع آخر من تصوير الألفاظ بجرسها يبدو في سورة الناس : « قل أعوذ برب الناس، ملك الناس ، اله الناس ، من شر الوسواس الخناس ، الذي يوسوس في صدور النـاس من الجنة والناس ، اقرأهـا متوالية تجد صوتك يحدث « وسوسة » كاملة تناسب جو السورة . جو وسوسة « الوسواس الخناس ، الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس » .

« ونوع من هذا — ولكن فيه عنه اختلافا — ذلك قوله : « كبرت كلمة تخرج من أفواههم . إن يقولون الا كذبـاً » فالمطلوب هنـا هو تفظيع ما قالوا من أن الله اتخذ ولداً ،

---

(١) ومن هذا الوادي التعبير عن الجنة بأنها « روح وريحان » وما في لفظها من إيقــاع عذب وظلال رضية .

وتكبير هذه الفرية بكل طريقة . فقال « كبرت » وأضمر الفـــاعل ، ثم جعل هذه الكلمة تمييزاً ليكون في الاضمار والتنكير معنى الاستنكار والتكبير « كبرت كلمة » ثم جعلها تخرج من أفواههم خروجاً كأنها رمية من غير رام ، « تخرج من أفواههم » وتنسيقاً لجو التكبير كله جاءت كلمة « أفواههم » .وانك لتحتاج في نطقهـا أن تفتح فاك بالواو الممدودة وأن تخرج هاءين متواليين من الحلق في عسر ومشقة ، قبل أن تطبق « فاهك » على الميم الآخرة !

« وهناك نوع من الألفـــاظ يرسم صورة الموضوع . ولكن لا بجرسه الذي يلقيه في الأذن بل بظله الذي يلقيه في الخيال . وللألفاظ كما للعبارات ظلال خاصة يلحظها الحس البصير حينما يوجه اليها انتباهه ، وحينما يستدعي في خياله صورة مدلوها الحسية .

« مثال ذلك : « واتل عليهم نبأ الذي آتيناه آياتنا فانسلخ منهـا » فالظل الذي تلقيه كلمـة « انسلخ » يرسم صورة عنيفة للتملص من هذه الآيات ، لان الانسلاخ حركة حسية قوية .

« ومثله « فـأصبح في المدينة خائفـاً يترقب » فلفظ « يترقب » يرسم هيئة الحذر المتلفت (ولا نغفل هنا أنه خائف يترقب « في المدينة » موضع الأمن والاطمئنـان عادة . وإن كان هذا خاصاً بالتعبير كله . ولكن العبارة هنا تبرز قيمة اللفظ المصور للفزع في موطن الامان!).

« وقد يشترك الجرس والظل في لفظ واحد مثـل « يوم يدعّـون الى نار جهنم دعـا » فلفظ الدع يصور مدلوله بجرسه وظله جميعاً . ومما يلاحظ هنا أن « الدع » هو الدفع في الظهور بعنف ، وهذا الدفع في كثير من الاحيـان يجعل المدفوع يخرج صوتاً غير ارادي ، صوت عين مشددة ساكنة هكذا « اعّ » وهو في جرسه أقرب مايكون الى جرس « الدع » !

« ومثله « خذوه فاعتلوه الى سواء الجحيم » فالعتل جرس في الاذن وظل في الخيـال ، يؤديان المدلول للحس والوجدان .

« ونستطيع أن نضيف الى هذا الباب ألفاظاً مما ذكرنا هناك في الالفاظ الدالة بجرسهـا مثل « النعاس » و « التنفس و « الطامة » فلها كذلك ظلال بجانب ما لها من جرس ، والتفرقة في الواقع عسيرة ، لان الفوارق دقيقة لطيفة .

« انما تلتقي جميعاً عند تصوير الالفاظ المدلولات ، لا من قبيل الدلالة المنوية فحسب . ولكن من قبيل الطريقة التصويرية التخييلية . وهو مايعنينا خاصة في هذا المقام » .

* * *

والحديث عن « العبارة » في العمل الادبي متصل بالحديث عن « اللفظ المعبر » فالعبـارة مجموعة ألفاظ منسقة على نحو معين لاداء معنى ذهني أو معنى شعوري . والالفاظ لا تستطيع أن تعطي دلالتها كاملة الا في هذا النسق .

وتستمد العبارة دلالتها — في العمل الادبي — من مفردات الدلالات اللغوية للالفاظ . ومن الدلالة المعنوية الناشئة عن اجتماع الالفاظ وترتيبها في نسق معين ، ثم من الايقاع الموسيقي الناشيء من مجموعة إيقاعات الالفاظ متناغماً بعضها مع بعض ، ثم من الصور والظلال التي تشعها الالفاظ متناسقة في العبارة .

هذا الحشد من الدلالات المتنوعة يؤلف دلالة واحدة متحدة في العمل الادبي وكل المزايا التي ذكرناها هناك للفظ المفرد ، انما ذكرت في الغالب هناك على وجه التمثيل للايضاح، أما هنا فهي تذكر على وجه التحقيق ، لان لها وجوداً حقيقياً بالقياس الى العمل الادبي .

فالتعبير عن تجربة شعورية معينة لا يبدو في صورة لفظاً ، وانما في صورة عبــارة ؛ وأحياناً تستقل العبارة الواحدة بتصوير تجربة شعورية ، وأحياناً ـ وهو الأغلب ـ لا تكفي عبارة واحدة للتعبير ، فتتبعها عبارات أخرى بالقدر الذي يستنفد الشحنة الشعورية ويعادلها، ولكن العبارة الواحدة على كل حال تستقل بجزء ـ وان لم يكن مفصولا ـ في هذه المهمة .

فخصائص اللفظ كلها تنطبق هنا على العبارة ، ويزيد عليها التنسيق الذى يسمح لكل لفظ بأن يشع شحنته من الصور ومن الايقاع ، والذي يؤلف إيقاعاً متناسقاً بين الالفاظ ، وظلالاً متناسقة كذلك من ظلال الالفاظ .

وإذا كان التعبير هو الذي يكشف لنا عن طبيعة الشعور ، فان تجويده لا يكون عبثـاً ولا نافلة . وقد غالت « المدرسة العقلية » في الادب الحديث عندنا في نزعتها التفكيرية ، وفي اغفال القيم التعبيرية ، لأنها فصلت بينها وبين القيم الشعورية . وقد كان لها عذرهـا في هذه المغالاة ، لانها كانت تعاني رد فعل للاتجاه التعبيرى البحت الذي سبقها على يدي المنفلوطي في النثر وشوقي في الشعر ، وعلى أيدي السابقين لهما ممن يهبطون عن هذا المستوى كثيراً، ولكن هذه المغالاة عوقت الاكتمال الفني ، الذي يجمع بين القيم الشعورية والقيم التعبيرية ويجعلهـــا وحدة متكافئة الاجزاء .

واذا كانت ميزة التعبير العلمي والتعبير الفلسفي هي دقة الدلالة الذهنية للعبـارة ، فميزة

التعبير الادبي هي الظلال التي يخلعها وراء المعاني ، والايقاع الذي يتسق مع هذه الظلال، ويتفق في الوقت ذاته مع لون التجربة الشعورية التي يعبر عنها ، ومع جوها العام.

وحين نحكم على قيمة العمل الادبي من خلال العبارة ، لايجوز أن نكتفي بدلالتها المعنوية، فهذه عنصر واحد من عناصر دلالتها ، فلا بد أن نضم اليها عنصري الايقاع والظلال ، فهي في مجموعها تدل على القيمة الكاملة لهذا العمل .

وكثيراً ما تكون الدلالة المعنوية هي أصغر عنصر في العمل الادبي . فاذا نظرنا اليها وحدها لم نجد الا عملاً ضئيلاً قيمته ضئيلة.وكذلك صنع ابن قتيبة في كتابه « الشعروالشعراء » في نقد هذه الابيات :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المطايا رحالنا ولم ينظر الغادي الذى هو رائح
أخذنا باطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

فقد نثرها من عنده في هذه العبارات : « ولما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الاركان، وعالينا ابلنا الانضاء ، ومضى الناس لا ينظر الغادي الرائح . ابتدأنا في الحديث ، وسارت المطي في الأبطح » .

وحكم عليها بانها ضرب من الشعر « حسن لفظه وعلا ، فاذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلاً » .

وكذلك صنع بعده أبو هلال العسكري في كتاب « الصناعتين » فقال : « وإنما هي :ولما قضينا الحج ، ومسحنا الأركان ، وشدت رحالنا على مهازيل الابل ولم ينظر بعضنا بعضاً . . جعلنا نتحدث وتسير بنا الابل في بطون الاودية » وقال عنها : « وليس تحت هذه الالفاظ كبير معنى » .

وطريقة ابن قتيبة وأبي هلال العسكري بعده في نثر الابيات ، ثم الحكم على قيمة العمل الادبي فيها طريقة غير مأمونة ، لانها تخرج من الحساب ذلك التناسق التعبيري الخاص ، وذلك الايقاع الناشيء من التناسق ، وتلك الصور التي يشعها التعبير ، ولا تبقي سوى المعنى الذهني العام . وهو عنصر واحد من عناصر كثيرة تؤلف الدلالة الكاملة للتعبير الادبي .

ونضرب على ذلك مثالاً آخر بيت البحتري في مطلع الربيع .

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً   من الحسن حتى كاد أن يتكلما

فهذا البيت بنسقه ونظمه وألفاظه هذه هو الذي يعبر عما خالج نفس البحتري من الاحساس بالربيع ، وهو يحس الجمال الحي المتفتح، ويخيل إليه أن هذا الربيع يختال ضاحكا من الحسن ، ويهم بالكلام لفرط ما في أعطافه من الحيوية والتفتح والابتسام. فاذا نثرناه هكذا :

« جاء الربيع الطلق يختال من الحسن ويضحك حتى ليكاد أن يتكلم » فان هذا النسق لا يفي بتصوير الحالة الشعورية التي مرت بالشاعر ، لانه يفقد التعبير جزءاً من ايقاعه الموسيقي الذي اختاره ، والذي يشترك في تصوير الحالة التي تخيلها الشاعر الربيع ، وتصوير الحالة التي كان الشاعر عليها وهو يتلقى صورة الربيع في حسه وتصوره .

فاذا نحن أمعنا في البعد عن النسق اللفظي والتعبيري للشاعر ، فنثرنا بيته على النحو التالي:

« إن الدنيا لتبدو في الربيع جميلة كأنها كائن حي يختال ويضحك ويتكلم » ! فاننا نكون قد قضينا القضاء الاخير على روح الشاعر ، وعلى عمله الادبي ، لاننا قضينا على الصورة المتخيلة للربيع في حسه ، وعلى الايقاع الموسيقي أيضاً .

فالألفاظ التي يختارها الاديب ، والنسق الذي يرتبها فيه ، عنصران أصيلان في تعبيره ، وفي قيمة عمله الادبي ، لانها هما وحدهما اللذان ينقلان إلينا كامل شعوره .

وهنا قد يسأل سائل — والترجمة — أليست تفقد النص نهائياً جميع ألفاظه وعباراته ، ومع ذلك نتخذها وسيلة لنملي الآداب ونتذوقها ؟

والجواب « ان نعم » ولكنها وسيلة اضطرارية . ونحن نقبلها حين لا تكون هناك وسيلة اخرى لتذوق الآداب سواها . والجميع يعترفون ان قسطاً كبيراً من الصور والظلال والأنسام الخفيفة في جو العمل الادبي تضيع بالنقل . والذي يمكن نقله كاملاً هو المعنى العام، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه ، وقسط من الصور والظلال والايقاع ، اذا استطاع المترجم ان يختار في لغة ألفاظاً وعبارات مشعة منغمة تكافىء ألفاظ المؤلف وعباراته في لغته الاصلية — وبعد ذلك كله لابد ان يفقد جزء من قيمة العمل الفنية لا حيلة لنا فيه .

وكلما ارتفع العمل الادبي من الناحية الفنية عزت ترجمته ، وفقد كثيراً من قيمته بالنقل. والذين كانوا يقولون : ان مقياس قيمة الادب ان يستطاع نقله الى أية لغة اخرى دون ان

يفقد شيئاً من قيمته ، كانوا ينالون ليثبتوا حجتهم في ملابسة معينة [1] .

وإني لأنظر مثلاً في القرآن . . . أعلى قمـــة في التعبير الادبي في اللغة العربية — بغض النظر عن القداسة الدينية — حين تنقل بعض آياته الفنية الى لغة اخرى ، وحين تتخلف عن الترجمة صوره وظلاله وايقـاعه . انه يفقد جماله الفني وان بقيت قيمته المعنوية . ويستحيل عندئذ تقدير قيمته من هذه الوجهة . اما نقل صوره وظلاله وايقاعه فهو عمل أراه أعسر من العسر لدقة هذه الخصائص وتسامي آفاقها .

ويحسن أن أعرض هنا بعض النماذج لبيان وظيفة الصور والظلال والايقاع في العبارة ، ومقدار اشتراكها في الدلالة الادبية ، وفي تصور الجو العام ، وهي نماذج من القرآن ايضاً نقلاً عن كتاب « التصوير الفني في القرآن » .

١ — « والضحى ، والليل إذا سجى ، ماودعك ربك وما قلى ، والآخرة خير لك من الاولى ، ولسوف يعطيك ربك فترضى ، ألم يجدك يتيماً فآوى ، ووجدك ضـــالاً فهدى ، ووجدك عائلاً فأغنى ، فأما اليتيم فلا تقهر ، وأما السائل فلا تنهر ، وأما بنعمة ربك فحدث» .

« لقد اطلق التعبير جواً من الحنان اللطيف والرحمة الوديعة والرضى الشامل والشجى الشفيف : « ماودعك ربك وما قلى ، والآخرة خير لك من الاولى ، ولسوف يعطيك ربك فترضى » ، ثم « ألم يجدك يتيماً فآوى ، ووجدك ضالاً فهدى ، ووجدك عائلاً فأغنى » . ذلك الحنان ، وتلك الرحمة ، وذلك الرضى ، وهذا الشجى تتسرب كلها من خلال النظم اللطيف العبارة ، الرقيق اللفظ ، ومن هذه الموسيقى السارية في التعبير ، الموسيقى الرتيبة الحركات ، الوئيدة الخطوات ، الرقيقة الأصداء ، الشجية الايقاع . فلما أراد إطاراً لهذا الحنـــان اللطيف ، ولهذه الرحمة الوديعة ، ولهذا الرضى الشـامل ، ولهذا الشجى الشفيف ، جعل الاطار من الضحى الرائق ومن الليل الساجي ، أصفى آنين من آونة الليل والنهـــار ، وأشف آنين تسري فيهما التأملات ،وساقهما في اللفظ المناسب ، فالليل هو « الليل إذا سجى» لا الليل على اطلاقه بوحشته وظلامة ، الليل الساجي الذي يرق ويصفو وتغشاه سحابة رقيقة من الشجى الشفيف ، كجو اليتم والعيلة ، ثم ينكشف ويجلي ، ويعقبه الضحى الرائق مع

(١) المازني والعقاد في كتاب « الديوان » .

« ما ودعك ربك وما قلى ، وللآخرة خير لك من الأولى . ولسوف يعطيك ربك فترضى »
فتلتئم ألوان الصورة مع ألوان الاطار ، ويتم التناسق والانسجام .

٢ — « والآن استمع الى موسيقى اخرى وانظر الى اطار آخر » لصورة تقابل هذه الصورة .

«والعاديات ضبحا ، فالموريات قدحا ، فالمغيرات صبحا ، فأثرن به نقعا ، فوسطن به جمعا ، إن الانسان لربه لكنود ، وإنه على ذلك لشهيد . وإنه لحب الخير لشديد . أفلا يعلم اذا بعثر ما في القبور ، وحصل ما في الصدور ، ان ربهم بهم يومئذ لخبير » .

« ان في الموسيقى هنا خشونة ودمدمة وفرقعة . وهي تناسب الجو الصاخب المعفر الذي تنشئه القبور المبعثرة والصدور المحصل ما فيها بقوة . وجو الجحود وشدة الأثرة . . فلما أراد لهذا كله إطاراً مناسباً ، اختاره من الجو الصاخب المعفر كذلك ، تثيره الخيل ، الضابحة بأصواتها ، القادحة بحوافرها ، المغيرة مع الصباح ، المثيرة للغبار ، فكان الاطار من الصورة ، والصورة من الاطار ، لدقة التنسيق وجمال الاختيار .

٣ — « هذا وذاك اطاران لكل منهما لون خاص ، او لونان متقاربان ، لأن للصورة بداخله لوناً واحداً او لونين متقاربين . ولكن قد يكون للاطار أكثر من لون محدد ، لأن الصورة التي بداخله كذلك ، كما في سورة الليل .

« والليل اذا يغشى ، والنهار اذا تجلى ، وما خلق الذكر والأنثى ، ان سعيكم لشتى ، فأما من أعطى واتقى ، وصدق بالحسنى ، فسنيسره لليسرى ، وأما من بخل واستغنى ، وكذب بالحسنى ، فسنيسره للعسرى ، وما يغني عنه ماله اذا تردى ، ان علينا للهدى ، وان لنا للآخرة والأولى ، فأنذرتكم ناراً تلظى ، لا يصلاها الا الأشقى ، الذي كذب وتولى ، وسيجنبها الاتقى ، الذي يؤتي ماله يتزكى ، وما لأحد عنده من نعمة تجزى ، الا ابتغاء وجه ربه الاعلى ، ولسوف يرضى » .

« فهنا صورة فيها الاسود والابيض . فيها من أعطى واتقى ، وفيها من بخل واستغنى ، وفيها من ييسر لليسرى ومن ييسر للعسرى ، وفيها الاشقى الذي يصلى النار الكبرى ، والاتقى الذي سوف يرضي » .

« وفي الاطار كذلك الاسود والابيض . فيه الليل اذا يغشى — في هذه المرة — لا

« الليل اذا سجى» . ويليه النهار اذا تجلى ، المقابل تماماً لليل اذا يغشى.وهنا الذكر والانثى المتقابلان في النوع والخلقة . . فذلك اطار مناسب للصورة التي يضمها .

« أما الموسيقى المصاحبة فهي أخشن وأعلى من موسيقى « والضحى والليل اذا سجى » ولكنها ليست عنيفة ولا قاسية ، لأن الجو للسرد والبيان أكثر مما هو للهول والتحذير .

« وهذه النماذج تكفي لتصوير قيمة التناسق بين اللفظ والنسق والايقاع في رسم الجو واكتمال التعبير » .

* * *

والكلمة الأخيرة عن القيم التعبيرية بعد الكلام عن قيمة اللفظ وقيمة العبارة وما يشعانه من ظلال وإيقاع هي عن « طريقة تناول الموضوع والسير فيه » وهي أقرب الخصائص التعبيرية الى الخصائص الشعورية — كما أسلفنا — وهي التي تحدد أكثر من أية خاصة تعبيرية اخرى ، وطابع الاديب الاسلوبي . ولأنها ناشئة عن خاصة عقلية وشعورية ، فهي اقرب الى ان تكون سمة شخصية يصعب وضع قواعد عامة لها الا في حدود واسعة شاملة . ثم هي تختلف بعد ذلك باخلاف كل فن من فنون الادب . لأن لكل فن منها طريقة تناسبه في البدء والسير والانتهاء(وسيأتي تفصيل هذا الاجمال في فصل آخر عن فنون العمل الادبي).

فنكتفي هنا ببيان عام عن طريقة التناول في الادب على وجه العموم (١) .

« من طبيعة الحس ان يتلقى المؤثرات فرادى ،وينفعل لكل مؤثر يتلقاه انفعالاً مباشراً، فلا ينتظر حتى يتقصى المؤثرات ذات الموضوع الواحد ، ثم يصدر عليها حكماً عاماً . فهذا من عمل الذهن الذي يجمع التجارب الحسية ، ويكون منها قضية ذهنية او قانوناً علمياً،ثم يتخذ من مجموع القضايا والقوانين التي يصل اليها في موضوع واحد او عدة موضوعات مذهباً او نظرية ، حسب نوع القضايا والقوانين التي يصل اليها » .

« والادب موكل بالمؤثرات الفردية ، والانفعالات التي تثيرها ، والعلم والفلسفة موكلان بالقوانين العامة والمعاني الكلية. وان كان العلم يسلك طريق الملاحظة الفردية ولكن لا ليقف عندها كما يصنع الادب ، بل ليصل منها الى القانون العام في النهاية .

---

(١) بتصرف عن كتاب « كتب وشخصيات » المؤلف .

فالتجربة في العلم وسيلة الى غاية اكبر منها ، اما التجربة في الادب فهي نفسها مادته الأصيلة . وحين يعنى العلم بوصف مراحل التجربة ليصل منها الى القانون ، يعنى الادب بوصف هذه المراحل لأن الوصف ذاته هو العمل الادبي الاصيل . وحينما يصل العلم من تجاربه المتناثرة الى القانون تفقد هذه التجارب قيمتها ، الا من الناحية التاريخية ، ويصبح القانون هو المظهر البارز اللامع . أما التجارب في الادب فتبقى أبداً محتفظة بجدتها وحرارتها ، تنفعل لها النفس كلما استعيدت او استعيد وصفها لأنها مادة حية مؤثرة على الدوام . ومهمة الادب الأساسية ان يعرض التجارب الانسانية — وهي غير التجارب العلمية طبعاً — وأن يصف جزئياتها ويسجل الانفعالات التي صاحبتها في نفس من عاناها ، ويصور ما أحاط بهذا التصوير من انفعال ، والحرارة التي صاحبت الانفعال ، وكلما كان دقيقاً في سرد التفصيلات التي مرت بها التجربة من خلال النفس — على قدر ماتسمح به طبيعة كل فن من فنونه — كان ذلك أدعى الى اكتمال العمل الأدبي وأضمن لاستجاشة النفوس ، واستثارة المشاعر ، وحرارة الاستجابة .

ومنشأ هذا كله أن صاحب العمل الادبي — في هذه الحالة — لم يستأثر بتجاربه الشعورية ، ولم ينعزل بانفعالاته الوجدانية ، بل جعل الناظر في عمله يتابعه فيها خطوة خطوة ، وينفعل معه بها أولاً بأول ، ويتحرك خياله ويتأثر حسه ، وتشترك مشاعره ، فاذا هو في النهاية صاحب هذه التجربة او شريك لصاحبها على الاقل .

فأما اذا ألقى بالحقيقة الاخيرة التي انتهى اليها من تجربته ، او بالمعنى الكلي الذي حصله من وراء انفعالاته ، فان الناظر في عمله يفقد هذه المتع التي اسلفناها ، ويتلقى المعنى المجرد بارداً ، او يتلقى الحركة الاخيرة وحدها — وهي بالغة مابلغت من الحرارة — سريعة المرور ، لاتلبث ان تثير الحس والخيال بالمشاركة الطويلة المفصلة .

فطريقة تناول الموضوع والسير فيه ، هي التي تحدد طابع العمل الادبي الى حد كبير ، وتعطيه بعضاً من قيمته الادبية — وأقول بعضاً — لأن طبيعة التجارب الشعورية ، ومدى عمقها وأصالتها ، ومقدار نفاذها وشمولها ، ودرجة اتصالها بالحياة الكبيرة . . كل اولئك ذو اثر في تقويمها وتقديرها كما اسلفنا . وان تكن هذه الخصائص الشعورية تتأثر في ظهورها تأثراً محسوساً بطريقة التناول وبالتعبير ذاته كما قدمنا .

وهذا ينطبق على الشعر بوجه خاص — كما ينطبق على القصة والأقصوصة والخاطرة —

فالتفصيلات ، وتصوير الانفعالات الجزئية ، ورسم الطريق التي مرت بها الاحاسيس النفسية، والتصورات والخيالات التي صاحبتها أولاً بأول . . هي السمة التي تضمن الاستمتاع الكلي بالاثر الادبي فيها — دون إغفال للقيم الاخرى — وكلما كان الشعر اقرب الى طريقة القصة في سرد الانفعالات والاحاسيس المتابعة في اثناء التجربة ، وتصوير جزئيات الشعورات والتصورات المصاحبة لها في حدود مايناسبه — وهو غير مايناسب القصة التي تتسع لأطول مما تتسع له القصيدة ـ كان اسرع الى اثارة الوجدانات المماثلة في شعور الآخرين » وأنجح في أداء مهمته ، وأقرب الى طبيعة الادب منه الى طبيعة العلم او طبيعة الفلسفة !

ولست أعني أن يكون الشعر قصة — فذلك شيء آخر — ولكني أريد بالضبط ان يسلك طريقها ـ في حدوده ـ في العناية بجزئيات الاحاسيس ، وبصور الانفعالات ، وبرسم الجو النفسي والطبيعي المصاحب ، وبتعبير آخر ان يكون هو قصة الاحاسيس والانفعالات في التجربة الشعورية التي يعبر عنها » .

وأحسبنا قد وصلنا الى الموضع الذي يغني فيه المثال عن المقال .

هذه مقطوعة للشاعر الايرلندي « وليام هنري دافيز » يصف تجربة شعورية في رحلة على مركب تجارة ، وهو شاعر عاش حياته شريداً على الابواب (١) .

« يوم كنت في بلتيمور ، جاءني انسان من الناس فقال :

« تعال . عندي ألف وثمانمائة نعجة وسنبحر مع المد يوم الثلاثاء .

« لك أيها الفتى خمسون شلناً ـ إن أبحرت معنا ـ وسنحمل هذه الغنم الى جلاسجو من بلتيمور .

« طويت يدي على النقد ، وأبحرت مع النقاد » وسرعان ما مرقت بنا السفينة من الميناء .

« وسرعان ما أوغلت بنا في البحر الأجاج البعيد الاغوار .

« وانقضت الليلة الاولى وتلك الخلائق هادئات الطوايا .

« ثم تعالى الثغاء في الليلة التالية من خوف . فما كانت في الهواء الذي تتلقاه أنوفها نفحة من قِبَل المروج الفيح .

---

(١) من مجموعة « عرائس وشياطين » للعقاد هي والقطعة التالية .

« وباتت ـ يالها من مسكينات ـ تستروح الهواء .

« وباتت تصيح صياحها الهاتف بالمروج الخضر ، المهيب بالمرعى البعيد .

« وتلك ليلة لم أنمها ٠ . فأقسم لا خمسون شلناً ، ولا خمسون ألفاً بعد هذه الليلة بمغربتي أن أصحب الغنم في البحار » .

فهذه تجربة شعورية ساذجة ، لا تهويل فيها ولا فخامة ، وقد اخترناهـا لهذا السبب ، صحبنا فيها الشاعر منذ اللحظة الاولى . والشلنات الخمسون تغريه بالرحلة ، والليلة الاولى تمر عادية ، لا تثير فينا انتباهاً ولا فيه . واذا الثانية ، حين يتعالى ثغاء الاغنام ، وينفذ الى روحه الانسانية الحساسة . حين يتعمق « نفوس » هذه الاغنام ـ ويالها من مسكينـات ـ التي « تصيح صياحها الهاتف بالمروج الخضر ، والمهيب بالمرعى البعيد » وهنا ينقلنا معه نقلاً الى صميم التجربة الشعورية الساذجة العميقة ، لنحس معه بهذه الاغنـام المسكينة غريبة في غير موطنها الذي تحن له ، غريبة عن المراعي البعيدة ، والمروج الخضر ، في ذلك الخضم النائي ، تنقلها يد الانسان للتجارة او للذبح ، دون ان يحس مايعتلـج في « نفوسها » من شعور الاغتراب المرير ، ومن شعور اللهفة على الوطن المهجور .

وفي نفس اللحظة نسمع صراخ الشاعر « فأقسم لا خمسون شلناً ولا خمسون ألفـاً بعد هذه الليلة بمغربتي ان اصحب الغنم في البحار » فنشاركه صراخه كأننا كنا معه في لجة البحر مع نعاجه المغتربات !

نحن هنا نتابع الشاعر خطوة خطوة وشعوراً شعوراً لأنه اشركنا معه في خطـاه ، فمشناها معه كما عاشها في الحياة .

وهذا هو النهج الفني الاصيل ، الذي يجعل تجارب الآخرين تجاربنا الخـاصة . وهو في الشعر والقصة والاقصوصة والخـاطرة بخاصة ، أفضل طرائق العرض ـ في اعتقادي ـ وأكثرها اشعاعاً وايحاء .

ولسوء الحظ ان نرى الادب العربي يسلك غير هذا الطريق مسوقاً الى هذا بطبيعـة ظروفه التاريخية . فهو ابداً ميال الى البلورة والتركيز . لايسلك طريق المشاهد والجزئيات في عرض التجارب الشعورية الا نادراً . همه الاكبر ان يصوغ خلاصة التجربة الشعورية في حكمة او قاعدة ، لا في مشاهدة ولا حالة . مع أنه في الفلتات القليلة التي سلك فيها الطريقة الاولى قد جاء بأبدع وأروع مقطوعاته في القديم والحديث .

وكان الرجاء ان يعدل المجددون في الادب الحديث قليلاً عن تلك الطريقة في العرض ليتيحوا للأدب العربي طريقة المشاركة الوجدانية بين القائل والقارىء عن طريق المشاركة في استعراض جزئيات التجربة الشعورية وخطواتها، ولكن العناية بالفكرة غلبتهم على العناية بالطريقة، كما غلبتهم طريقة الاداء العربية التقليدية، فظلت هي المسيطرة على نتاج الجيل.

وفي الامثلة التي نقلناها عن طاغور وتوماس هاردي من قبل، والامثلة التي سقناها في هذا الفصل ماينير الطريق للتجديد المرغوب فيه في طريقـة تناول الموضوع والعرض والاداء. وهي ذات اثر قوي في التأثير والايحاء.

وأضيف الى تلك الامثلة نموذجاً للشاعرة «نازك الملائكة» من ديوانها الاخير: «قرارة الموجة» وهي تعد رائدة كوكبة من الشعراء في العراق وفي لبنان يثلون فجراً جديداً للشعر العربي، قد لانقر كل اتجاهاته، ولكننا نرى فيه طليعة مبشرة، نرتقب استقرارها على قواعد مطمئنة واثقة. وهذه المقطوعة تفي بما ندعو اليه في طريقة الأداء، كما أنها تعبير صادق عن طبيعة الأنوثة. وهي بعنوان «خائفة»:

ارجع فالليل تثير مخاوفه قلقي
وأنا وحدي والنجم بعيد في الافق
يخدعني امل في فجر لم ينبثق
وصبابة دمع باردة لم تحترق

* * *

ومددت يدي فرجعت بحفنة ظلماء
وسألت الليل فبؤت ببضعة أصداء
أصداء مغرقة في سورة إغماء
جاءت تزحف من أغوار الماضي النائي

* * *

دربي حاولت سدى ان ارفع استاره
تصخب في عتمته اشباح ثرثاره
أنكرت الدرب كأن لم اعرف احجاره

يوماً بالأمس ولم أستكشف اسراره

* * *

ارجع ، أواه ألا تسمع صوتي الموهون ؟
لن ابقى وحدي في هذا الدرب المجنون
هذا الافق المستغلق حيث النجم عيون
حيث الاشجار هياكل افكار وظنون

* * *

تتردد فيه اصوات تنذر حبي
اصوات غادرة تنبح ملء الرحب
صدقني وارجع اخشى ان تجرح قلبي
صدقني . اني اسمعها تملأ دربي

* * *

في المعبر سعلاة ترمق طيفي بفتور
ووراء المفترق المتشعب بعض قبور
خذ بيدي ولنترك هذا الافق المهجور
لاتتركني روحاً صارخة في الديجور

فهذه تجربة شعورية لم تمشها الشاعرة وحدها ، إنما عرضتها لنا حالة ورمزاً رمزاً فمشناها معها . . وهي مقطوعة تشير الى الطريق الموحي في الأداء .

فنون العمل الأدبي

الى ما قبل هذا الفصل كنا نتحدث عن « العمل الادبي » كأنه فن واحد له طريق مرسوم. وما كان هذا الا اجمالاً للقول، وتحديداً للحقائق الاساسية في الموضوع. فأما حين نتجاوز هذا الاجمال فاننا نجد العمل الادبي فنوناً شتى يجمعها هذا العنوان.

فهناك : الشعر بأنواعه، والقصة، والأقصوصة، والتمثيلية، والتراجم، والخاطرة، والمقالة والبحث . . . الخ، واذا كانت عناصر التعبير هي الدلالة اللغوية للألفاظ والعبارات، والايقاعات الموسيقية للكلمات والتراكيب، والصور والظلال الزائدة على المعاني اللغوية، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه . . اذا كانت هذه هي عناصر التعبير الادبي عامة، فانها ليست بدرجة واحدة في كل فنون العمل الادبي، وبخاصة طريقة تناول الموضوع والسير فيه، فهي تختلف في كل فن عنها في الآخر حسب موضوعه واتجاهه. وقبل هذا كله هناك طبيعة التجربة الشعورية في كل فن من الفنون الادبية المختلفة.

وكل تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية هو عمل ادبي. ولذلك يصعب تحديد فنون الادب تحديداً كاملا. ولكن الفنون التي ذكرناها هي أشيرها في العصر الحديث. ولهذا نكتفي بأن نقول كلمة عن كل منها، نقصد فيها الى بيان طبيعة هذا الفن، ووظيفته، وطريقته، فيكون من الميسور ان يقوم نقده على قواعد مستمدة من هذه الخصائص بقدر الامكان.

ذلك ان الحديث العام عن الادب لا يعطي صورة دقيقة لقواعد النقد، ما لم يتوزع الحديث الى كل فن من فنونه. والقواعد العامة دائماً لا تصلح للتطبيق الجزئي الا اذا عدلت وفصلت على قد كل حالة. ولسنا نميل الى التعميم الفلسفي، ونحن نتناول الفن الادبي، بل نحن أميل الى ان نعامل كل فن ادبي بما يناسبه من الاحكام الخاصة بموضوعه ووظيفته وأدواته.

الشعر

ولا بد ان نبدأ بالشعر. فقد يكون أول هذه الفنون ظهوراً، وأقدمها تاريخا. وطبيعة

الأشياء تقتضي أن يتأخر مولد النثر الفني عن مولد الشعر ،لأن الايقاع المنغم المقسم في الشعر يجعله مصاحباً للتعبير الجسدي بالرقص عن الانفعالات الحسية ، كما يجعله اقدر على تلبية التعبير الوجداني بالغناء . والرقص والغناء لابد ان يكونا قد صاحبا طفولة البشرية ثم تبعهما الشعر وصاحبهما قبل أن تتهيأ مداركها لصياغة النثر الذي يتدخل الوعي والعمل الذهني فيه بنسبة اكبر . وقد صيغت الملحمة والتمثيلية بقسميها : المأساة والملهاة في قالب شعري فترة من الوقت ، قبل ان يتهيأ ظهور التمثيلية نثراً بزمن ليس بالقصير ، وقبل ان يتهيأ ظهور القصة والأقصوصة والتراجم بأزمان طوال . فاذا قصرنا المجال على الادب العربي توقعنا ان يكون الشعر قد سبق النثر الفني ، فلقد وجدت القصيدة المكتملة الناضجة ، بينما كان النثر الفني في خطواته يحبو .

لابد ان نبدأ بالشعر لهذا السبب ، ولسبب آخر : ذلك هو ان التعريف الذي اخترناه للعمل الادبي يصدق صدقاً كاملاً وحرفياً على الشعر بخاصة في اجماله وفي تفصيله، بينما تضعف بعض عناصره او تنزوي في بعض فنون العمل الادبي الاخرى .

والشعر في الادب العربي متميز الطبيعة عن النثر بحكم ظهور الايقاع الموسيقي المقسم ، وبحكم القافية . ولا يخلو النثر الفني من الايقاع الذي يبلغ حد الكمال والاتساق احياناً - كالامثلة التي مرت في الفصل السابق - ولكنه ايقاع من نوع آخر غير النوع الذي يحتويه النظم . وكذلك لايخلو النثر الفني من القافية المتحدة او المتقاربة في بعض فنونه كالسجع والازدواج ، ولكنها تختفي في فنونه الاخرى الطليقة .

وللشعر في الآداب الاوروبية تميزه من ناحية الايقاع المقسم والقافية كذلك، وان تكن هاتان الخاصتان لاتبرزان في كل انواعه بروزهما في الشعر العربي ، الا أنهما خاصتان بارزتان على كل حال . ولكن الايقاع المقسم والقافية ليسا هما كل مايميز طبيعة الشعر . فهناك ماهو اعمق . هناك الروح الشعرية ، التي قد توجد احياناً في بعض فنون النثر ايضاً ، فتكاد تحيله شعراً . فما هي هذه الروح الشعرية ؟

ليس في كل لحظة يجد الانسان نفسه في حاجة لأن يقول الشعر ، ولا في كل حالة يحس الدافع اليه. هناك تجارب شعورية معينة تثير انفعالات شعورية خاصة ، لايستنفدها الا التعبير الشعري . وقد لايكون صاحبها من القادرين على النظم فيعبر نثراً ، ولكنه شبه موزون من ناحية الايقاع ، ومشحون بالصور والظلال التي هي ميزة الشعر الكبرى .

فما هي هذه التجارب ؟

هي التجارب التي ترفع الانسان فوق مستوى حياته العادية ، والتي ترتفع فيهـــا درجة الانفعال ـ أياً كان نوعه ـ حتى تصل الى درجة التوهج والاشراق او قريبـــاً منها . وكلما كانت درجة الانفعال اقوى جاء التعبير اجود بالقياس الى الشاعر الواحد بطبيعة الحال .

في مثل هذه الحالات يكاد التعبير الشعري يكون مفروضاً لأن مايتضمنه من ايقاع قوي منسق ، ومن صور وظلال أوفر ، يجعله وسيلة مضمونه لاستنفاد الطاقة الشعورية المتضخمة. وليس هذا بعيداً عن مشاهدات الحياة الطبيعية . فنحن قد نشاهد الانسان العادي المـالك لأعصابه ، تمر به تجربة شعورية معينة ، تهيج مشاعره هياجاً شديداً . هنا يعبر عن انفعـاله بالالفاظ ، ثم لايجد في الالفـاظ الكفاية فيستعين بالحركات الجسدية لاستكمال التعبير ، يرفع صوته ويقبض أساريره او يبسطها ويحرك يديه ، ويهتز جسده ويختلج ... فاذا افرغ الشحنة الفائضة بطريقة عضلية هدأ واستراح .

في التعبير الشعري شيء من هذا ، فالظاهر أن الايقاع فيه ووفرة التصورات الخيالية ، يساعدان الالفاظ على استنفاد الانفعال بطريقة شبه عضلية وحسية ، لأنهـــا تمت بسبب الى الرقص والغناء وسياتي التعبير الجسديتين عن الانفعال الوجداني الفني .

وعلى هذا لايكون الايقاع في الشعر ولا التعبير اللفظي المشع نافلة ، فان للايقاع وظيفة خاصة يؤديها في استنفاد الطـــاقة الشعورية ، وهو جزء من دلالة التعبير كالدلالة المعنوية اللغوية . اما الصور والظلال فهي استنفاد لطاقة الحس والخيال المصـاحبة للتجربة الشعورية القوية ، الفائضة عن التعبير اللفظي المجرد .

ولعلنا بهذا نكون قد كشفنا عن طبيعة الشعر ووظيفته معـــاً ، وفسرنا معنى الروح الشعرية . فهذه الروح هي الاحساس بما هو ارفع او اقوى على العموم من الحياة العـادية ، أياً كان لون هذا الاحساس ، روحياً او حسياً . درجة الانفعال لا نوع الانفعال ، هي التي تستدعي التعبير الشعري ، وهي مانعبر عنه بالروح الشعرية .

وفي هذه اللحظات يكون الشعر هو التعبير المناسب لاستنفاد الطـاقة الشعورية الزائدة على مايستطيـع التعبير النثري ان يستنفده .

فالشعر ليس تعبيراً عن الحياة ـ كما غالى بعض الكتاب ـ انما هو تعبير عن اللحظـات الاقوى والأملأ بالطاقة الشعورية في الحيـاة . وليس لموضوع التعبير في ذاته دخل في هذا . فالمهم هو درجة الانفعال الشعوري بهذا الموضوع . فقد يقف الشاعر امام الطبيعـــة الجميلة

المزهوة في الربيع فلا تثير انفعاله لسبب من الاسباب ، وقد يقف امام دودة حقيرة ، او حائط متهدم ، فتجيش نفسه وتنفعل . فتكون التجربة الاولى بعيدة عن الروح الشعرية والتعبير الشعري . وتكون الثانية هي الحافلة بالطاقة الحافزة على التعبير،وهذا البيان ضروري هنا لايضاح ما نريد .

ولقد سلك الشعر هذه الخطة تقريباً في تاريخه كله.سواء كان شعراً غنائياً كما في الادب العربي القديم ، او شعر ملاحم وتمثيليات كما في الادب الاغريقي والأوروبي ، وبعض الادب العربي الحديث .

ولقد كان نجاحه دائماً رهيناً بحسن استخدامه في مواضعه ، ومراعاة طبيعته ووظيفته . فلما شاء بعضهم في القديم والحديث ان يحمله على غير طبيعته ، فيضمنه الافكار المجردة ، والتجارب الذهنية ، والحوادث المادية التي لا ترتفع انفعالهم بها عن درجة الانفعال اليومية.. أخفق كل الاخفاق ، وبدا عارياً من اللحم والدم ، لا يثير الانفعال ، ولا يوحي برؤيا ، ولا يزيد رصيد التجارب الشعورية في نفوس الآخرين .

على أنه اذا كان هناك مبرر لاستخدام الشعر فيما مضى في غير مواضعه بسبب قصور النثر الفني عن التعبير في ايام طفولته ، فان هذا المبرر قد زال ، وآن للشعر ان يرتد غناء بحتاً يعبر عن لحظات الانفعال الاقوى ، ويؤدي وظيفته الرئيسية الاولى .

وسنرى فيما بعد أن « التمثيلية » التي تصور العصر الحديث لم تعد تحتمل أن تكون شعراً ، لأنها تحاول ان تعبر عن مشكلات الحياة المادية ، وأن تعيش في وسط اجتماعي عادي . اما الملحمة فالشعر أداتها بلا جدال ، لانها تحاول دائماً ان تعبر عن مواقف بطولة غير عادية ، وعن لحظات في تاريخ هذه البطولة خارقة . ولكن يبدو ان جو الحياة الشعورية المعاصرة لم يعد يسمح للملاحم بالحياة ، كما سمح لها في فجر البشرية الوردى ، والقصة لم تعد صالحة للشعر كما سيجيء .

ولا شبهة في أنه لا التراجم ولا المقالة ولا البحث تصلح ان تكون شعراً . وعندئذ يتعين موضوع الشعر ووظيفته : إنه الغناء ، الغناء المطلق بما في النفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات . حين ترتفع هذه المشاعر والاحاسيس عن الحياة العادية ، وحين تصل هذه الانفعالات الى درجة التوهج والاشراق او الرفرفة والانسياب على نحو من الأنحاء ..

ولسائل أن يسأل : أو تنفي الفكر من عالم الشعر أيضاً ؟

واست أتردد في الاجابة . إن هذا الفكر لايجوز ان يدخل هذا العـالم الا مقنعاً غير سافر ، ملفعاً بالمشاعر والتصورات والظلال ، ذائبـاً في وهج الحس والانفعال . او موشى بالسبحات والسرحات ؛ ليس له أن يلج هذا العالم ساكناً بارداً مجرداً !

ولحسن الحظ أن الانسانية لاتزال تحمل هذه الشعلة المقدسة ، ولا يزال ضميرهـا يزخر بالمشاعر والخواطر ، ولا تزال تهتدي بالغريزة والالهام بجانب الذهن البارد الجاف . وهنـاك لحظات تنفض عنها ذلك السكون البارد والوعي المتقيد ، وتنطلق رفافة مشرقة ، او دافقة متوهجة ، او سارية هائمة او نشوانه حالمة ، وفي كل هذه اللحظات الفنية الفائقة لاتجد الا التعبير الشعري ، يتسق بايقاعه القوي وصوره ، وظلاله ، مع هذه اللحظات الملاء الوضاء .

* * *

وقد تحـدثت في فصل « القيم الشعورية في العمل الادبي » عن حد « الاديب الكبير » وهو بعينه حد « الشاعر الكبير » . والامثلة كلها هناك جاءت من الشعر لسهوله اقتبـاسه في حيز محدود .

فالشاعر الذي يصلنـا بالكون الكبير ، والحياة الطليقة من قيود الزمان والمـكان ، بينما هو يعالج المواقف الصغيرة ، واللحظات الجزئية ، والحـالات المنفردة ، هو الشاعر الكبير النادر . على نحو مامثلنا في طاغور والخيام والجامعة . والشاعر الذي يصلنا بالكون والحيـاة لحظات متفرقات ، يتصل فيها بالآباد الخالدة والحيـاة الأزلية ، أو بالحياة الانســـانية خاصة والطبيعة البشرية ، هو الشاعر المتـــاز . على نحو مانجد في ابن الرومي والمتنبي والمعري . والشـاعر الذي يصدق في التعبير عن نفسه ، ولكن في محيط ضيق وعلى مدى قريب ، ولا تنفذ وراءه الى احساس بالحياة شامل ، ولا الى نظرة كونية كبيرة ، هو شـاعر محدود ، كما نجده في بشـار وأبي نواس وعمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة وأضرابهم على اختلاف بينهم في النوع والدرجة والاتجاه .

وهناك شعراء أصغر نجدهم في البهاء زهير واخوانه . وهناك نظامون نجدهم فيما دون هذه الطبقة على مدى العصور .

* * *

فبشار مثلاً رأس المحدثين كما يسمونه واستاذ التجديد في ذلك الحين ، تبحث عنه في آفاقه المحدودة ، فترى أوسعها وأقواها في مثل هذه المقطوعات :

يا ليلتي تزداد نكراً ... من حب من أحببت بكرا
حوراء إن نظرت إليك ... سقتك بالعينين خمرا
وكأن رجع حديثها ... قطع الرياض كسين زهرا
وكأن تحت لسانها ... هاروت ينفث فيه سحرا
وتخال ما جمعت عليه ... ثيابها ذهباً وتبرا

. . . .

وكاعب قالت لأترابها ... يا قوم ما أعجب هذا الضرير !
هل يعشق الانسان مالا يرى ؟ ... فقلت — والدمع بعيني غزير
إن كان عيني لا ترى وجهها ... فانها قد صورت في الضمير

. . . .

ذكرت بها عيشاً فقلت لصاحبي ... كأن لم يكن ما كان حين يزول
وما حاجتي لو ساعد الدهر بالمنى ... كعاباً عليها لؤلؤ وشكول
بدا لي أن الدهر يقدح في الصفا ... وأن بقائي — ان حييت — قليل
فعش خائفاً للموت أو غير خائف ... على كل نفس للحمام دليل
خليلك ما قدمت من عمل التقى ... وليس لأيام المنون خليل

فماذا ترى ؟ إنك لن ترى عالماً كبيراً ولا صغيراً ! انما هو ركن ضيق قريب آمادالشعور والأحاسيس ، فيه صدق فني عن طبيعة محدودة ، ونموذج من النفوس الحسية القريبة الابعاد. وان جادت أحياناً بشعور عميق .

كذلك تجد أبا نواس على ماله من ابداع فني في بعض التصورات وصدق فني في التعبير عن ذات نفسه ولكن في حدوده الضيقة القريبة . يبدو ذلك في حالتيه حين يستغرقه حسه وملاذه ، وحين يصحو قلبه ووجدانه :

ذكر الصبوح بسحرة فارتاحا ... وأمله ديك الصباح صياحا
أوفى على شرف الجدار بسدفة ... غرداً يصفق بالجناح جناحا

بادر صبوحك بالصبوح ولاتكن كمسوّفين غدوا عليك شحاحا

* * *

وخدين لذات معلل صاحب يقتات منه فكاهة ومزاحا
نبهته والليل ملتبس به وأزحت عنه نقابه فانزاحا
قال ابغني المصباح . قلت له : اتئد حسبي وحسبك ضوؤها مصباحا
فسكبت منها في الزجاجة شربة كانت له حتى الصباح صباحا

* * *

عمرت يكاتمك الزمان حديثها حتى اذا بلغ السآمة باحا
فأشاع من أسرارها مستودعا لولا الملامة لم يكن ليباحا
فأتتك في صور تداخلها البلى فأزالهن وأثبت الاشباحا
فكأنها والكأس ساطعة بها صبح تقارب أمره فانصاحا

* * *

قل لمن يبكي على رسم درس واقفاً ، ماضر لو كان جلس !
تصف الربع ومن كان به مثل سلمى ولبينى وخنس
أترك الربع وسلمى جانباً واصطبح كرخية مثل القبس
بنت دهر هجرت في دنّها ورمت كل قذاة ودنس
كدم الجوف اذا ما ذاقها شارب قطب منها وعبس
فاشرب الخمر اذا باكرتها مع نداماك بلهو بغلس
واترك البحر لمن يركبه قبح السابح فيه وتعس

* * *

لدوا للموت وابنوا للخراب فكلهم يصير الى ذهاب
لمن نبني ونحن الى تراب نعود كما خلقنا من تراب ؟
ألا يا موت لم أر منك بدا تموت فما تكف وما تحابي
كأنك قد هجمت على حياتي كما هجم المشيب على الشباب
فإنك يا زمان لذو صروف وإنك يا زمان لذو انقلاب

وهذا الخلق منك على وفاز وأرجلهم جميعاً في الركاب

هذا او ذاك طراز نجد ما يقرب منه في طراز أسبق في الزمن عند عمر بن أبي ربيعة وعند جميل بثينة ، وكلاهما ذو أفق محدود يجيء فيه أحياناً بالمعجب الفريد .

هذا عمر يقول مثلاً :

أطوي الضمير على حرارته وأروم وصل الحب في ستر
وأبيت أرعى النجم مرتقباً مجري السماك ومسقط النسر
كم قد مضى اذ لم ألاقكم من ليلة تحصى ومن شهر
ومحدث قد بات يؤنسني رخص البنان مهفهف الخصر
متضمخ بالمسك يشعرني أعطاف أجيد واضح السحر
ويذيقني منه على وجل عذباً كطعم سلافة الخمر
في ليلة كانت مباركة ظلت عليّ كليلة القدر
حتى اذا ما الصبح آذننا وهدت سواطع من سنا الفجر
جملت تحدر ماء مقلتها وتقول مالي عنك من صبر
بمحلة أنف يكلفها قوم أرى فيهم ذوي غمر
وغر الصدور اذا وكنت لهم نظروا إليّ بأعين خزر

أو يقول :

ليت هنداً أنجزتنا ما تعد وشفت أنفسنا مما تجد
واستبدت مرة واحدة إنما العاجز من لا يستبد
ولقد قالت لجارات لها ذات يوم وتعرت تبترد
أكما ينعتني تبصرنني عمركن الله أم لا يقتصد ؟
فتضاحكن وقد قلن لها حسن في كل عين من تود
حسد حملنه من أجلها وقديماً كان في الناس الحسد !

أو يقول :

لقد أرسلت جاريتي وقلت لها خذي حذرك
وقولي في ملاطفة لزينب : نوّلي عمرك

فان داويت ذا سقــــم فأخـــزى الله من كفرك !
فهزت رأسهــــا عجبــاً وقــالت من بذا أمرك ؟
أهــذا سحـــرك النسوا ن قــد خبرني خـــبرك
وقلـــن : اذا قضى وطرا وأدرك حـــاجة هجرك !

وهكذا وهكذا نجد صدقـاً في التعبير عن طبيعة فنية خاصة . ونجد عذوبة وخلابة وطرافة . ولكننا لا نجد عالماً ولا شبه عالم !

وكذلك حين نذهب الى جميل . فنجده يقول :

أما كنت أبصرتـــني مرة ليـــالي نحن بـذي جوهر
وإذا أنا أغيد غصن الشباب أجر الرداء مـــع المئزر
وإذ لمتى كجنـــاح الغراب ترجّــل بالمسك والعنـــبر
فغيّـــر ذلك مــــا تعلمين تغير ذا الزمن المنكر
وأنت كلؤلؤة المرزبــــان بمــــاء شبـابك لم تعصري
قريبـــان مربعنـا واحد فاني كبرت ولم تكبري !

أو يقول :

أرى كل معشوقين غيري وغيرها يلذان في الدنيـا ويغتبطان
وأمشي وتمشي في البلاد كأننا أسيران للأعداء مرتهنـان
أصلي فأبكي في الصلاة لذكرها لي الويل مما يكتب الملكان
ضمنت لها ألا أهيم بغيرهــا وقد وثقت مني بغير ضمـان

* * *

وما صاديات حمن يوماً وليلة على الماء يخشين العصى حواني
لواغب لا يصدرن عنه لوجهة ولا هن من برد الحياض دوان
يرين حباب الماء والموت دونه فهن لأصوات السقاة رواني
بأكثر مني غلة وصبــــابة إليك . ولكن العدو عداني

أو يقول :

إلى الله أشكو ما ألاقي من الهوى ومن حرق تعتـادني وزفير

ومن كرب للحب في باطن الحشا　　وليل طويل الحزن غير قصير

فنجد هنا حرارة وصدقا ، ونحس نفساً وقلباً . ولكننا بعد في حيز محدود نسمع لحناً واحداً قصير الأصداء . وقد يقال : إننا مع الخيام لا نسمع إلا لحناً واحداً كذلك . ولكنه هنالك لحن الانسانية جميعاً أمام الغيب المجهول . لحن اللهفة البشرية الخالدة لاستجلاء ذلك الغيب المجهول .

ثم نهبط عن هذه الآفاق فنجد مثلاً البهاء زهير وأضرابه . ونجدنا لانزال في عالم الشعر . ولكننا نكاد نخرج من هذا العالم ! وإننا لنفتقد هنا الأصالة كما نفتقد جدية الشعور ، ولكنه ليس نظماً فحسب ! إن هنا صدى من رائحة عطرة !

فنجده مثلاً يقول :

رعى الله ليلة وصـل خلت　　وما خالط الصفو فيهـا كدر
أتت بغتة ومضت سرعـــة　　وما قصرت مع ذاك القصر
بغير احتفـال ولا كلفـــة　　ولا موعـــد بيننـا ينتظر
فقلت وقـد كاد قلبي يطير　　سروراً بنيل المنى والوطر
أيا قلب تعرف من قد أتاك　　ويا عين تدرين من قد حضر
ويا قمر الأفق عد راجعـــاً　　فقد بات في الأرض عندي قمر
ويا ليلتي هكـــذا هكـــذا　　وبالله بالله قـــف يا سحر
فكانت كما نشتهي ليـــلة　　وطال الحديث وطاب السمر

أما النظم ، النظم المجرد وإن كان لم يهبط بعد ولم يرك في صياغته — كما نجد فيما بعد — فهذا نموذج منه من ابن سهل الأندلسي :

هو البين حتى لم يزدك النوى بعداً　　ترحل قبل البين لاشك من صدا
أيا فتنة في صورة الانس صورت　　ويا مفرداً في الحسن غادرني فرداً
جبين وألحاظ وجيد ، لأجلهـا　　أضاع الأنام التاج والكحل والعقدا
وكم سئل المسواك عن ذلك اللمى　　فأخبر أن الريق قد عطل الشهدا

وهناك لانتحدث عن آفاق ولا حدود فقد هبطنا الى مجرد الأوزان والقوافي !

ومن هذا الاستعراض السريع نتصور فكرة عن طبقات الشعر ودرجاته على وجه التقريب علواً وسفلاً الى هذا النظم المجرد الأخير .

* * *

ولقد تتاح للشاعر الواحد لحظات يرتفع فيها على نفسه . او بتعبير أدق يرتفع فيها الى قمته . فنرى له مستويات في شعره كثيرة ، ونضرب المثال على هذا من ابن الرومي في مستويات ثلاثة :

يقول في الوداع :

أعانقها والنفس بعد مشوقة ... إليها ، وهل بعد العناق تدان ؟
وألثم فاها كي تزول حرارتي ... فيشتد ما ألقى من الهيمان
وما كان مقدار الذي بي من جوى ... ليشفيه ماترشف الشفتان
كأن فؤادي ليس يشفي غليله ... سوى أن يرى الروحين تمتزجان

فما من شك أن هنا صدق عاطفة ، وحرارة انفعال ، وتعبيراً قوياً عن هذا الانفعال ، يعطله في البيت الثاني ذلك التعليل بكي ،وما يوحيه من جفاف ؛ فوق مايعطل الايقاع المتمشى في الأبيات . غير أن التعبير على كل حال موح بما وراءه .

ولكن هذا المستوى العالي في بابه يبدو أضيق محيطاً فيما يصلنا به من الحياة الدائمة ، بالقياس الى وقفات ابن الرومي نفسه في مواضع أخرى ، كقوله مثلاً في ريح الصبا :

هبت سحيراً فناجى الغصن صاحبه ... موسوساً وتنادى الطير إعلانا
وُرْقٌ تغني على خضر مهدلة ... تسمو بها وتشم الأرض أحيانا
تخال طائرها نشوان من طرب ... والغصن من هزه عطفيه نشوانا

فهنا نجد مجال الاتصال بالحياة الكبيرة أفسح ، من خلال شعوره الذاتي بالحياة ، في الصبا التي هبت سحيراً ، وفي مناجاة الغصن لصاحبه موسوساً ، وفي تنادي الطير معلنة ، وفي ذلك الحفل البهيج الراقص الثمل من الوُرق المغنية على الخضر المهدلة ، وكأنما هي تداعب الوُرق وتؤرجحها ، فتسمو بها وتشم الأرض أحيانا ؛ وفي النشوة التي تخالج الطير فيطرب، وتخالج الغصن فيهتز عطفاه .

هذا من ناحية القيم الشعورية ، أما من ناحية القيم التعبيرية ، فالصور والظلال الحية

التراثية تملأ ساحة العرض الفسيحة . والايقاع الموسيقي هنا أجود وأعلى وأشد تناسقاً مع الصور والظلال ، وإشعاعات اللفظ كاملة ، حتى لتكاد كل لفظة توحي بمفردها [1] : « هبت سحيراً » ذلك التعبير الذي يصور الصبا جنية مسحورة او عروساً من عرائس الغاب هبت في السحر ـ « وسحيراً » أجمل وأرق إيحاء ـ فبعثت في كل شيء حياة مرحة حلوة لاعبة نشوى . « فناجى الغصن صاحبه موسوساً » كرفاق الصبى ولدات الشباب . وللفظ « ناجى » صورة خيالية وظل نفسي ، تكملها صورة « موسوساً » على مافي الوصف هنا من صدق حسي أيضاً ، فوسوسة الاغصان والاوراق وقت هبوب الصبـــا اللينة الودود حقيقة حسية فوق ماتلقيه من ظلال خيالية. وحركة الارجحة للورق على الاغصان وصورتها وإيقاعها مصحوبة بإيقاع غناء هذه الورق وتمايلها نشوى مع الغصن النشوان و « خضر مهدلة » وما فيها من إيحاء بالشَّعر الجميل المنسدل المهدل بلا تنسيق في هذه النشوة الراقصة . و « طائرها » هذه الاضافة وما توحيه من تواد وتواصل وألفة . . وهكذا ينساب كل لفظ في مكانه يصور للخيـــال ويوحي بالظلال .

تلك منزلة أعلى من منزلة القطعة السابقة لكل هذه القيم الشعورية والتعبيرية جميعاً .

وأحب ان اقول مرة أخرى : أن ليس الموضوع هو الذي حدد منزلة القطعتين . وليس لأن أولاهما تمثل حالة نفسية داخلية ، والثانية تمثل حالة نفسية خارجية . ولازالة هذا اللبس نناقش نموذجاً آخر لابن الرومي نفسه في حالة نفسية داخلية ، ولكنهـا أوسع رقعة وأرفع أفقاً لانها تصور موقفاً إنسانيـــاً كونياً من خلال تصويرها لموقف الشاعر خاصة . . يقول في الاسفار :

أذاقتني الاسفـــار ما كرّه الغنى	إليّ وأغراني برفض المطـــالب
فأصبحت في الاثراء ازهد زاهد	وإن كنت في الاثراء ارغبَ راغب
حريصاً جبانـاً أشتهي ثم أنتهي	بلحظي جناب الرزق لحظ المراقب
ومن راح ذا حرص وجبن فانه	فقير اتاه الفقر من كل جانب
تنـــازعني رغب ورهب كلاهما	قوي ، وأعياني اطلاع المغـايب
فقدمت رجلاً رغبة في رغيبة	وأخرت رجلاً رهبة للمعـاطب

(١) سبق أن قلنا : إن الصور والظلال والايقاع لينبت قيا تعبيرية بحتة .

أخاف على نفسي وأرجو مفازها   وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يريني غايتي قبل مذهبي   ومن اين والغايات بعد المذاهب ؟

ولا جدال في أن تصوير موقفه الشعوري هنا رائع ودقيق. وأنه حافل بالصور والظلال الخيالية والشعورية ، وجزئيات التجربة والانفعال المتتابعة تفي بشروطنا التي أسلفناهـــا في « طريقة تناول الموضوع والسير فيه » : احاسيسه المتنـاقضة بين الرغبة الشديدة في الاثراء والخوف الشديد من السفر . حرصه وجبنه . اشتهاؤه . وانتهاؤه . وقفته يلحظ جنـــاب الرزق لحظ المراقب . تنازع الرغب والرهب اياه.ولفظ « تنازعني » وصورته الخيالية مجذوباً من هنا ومن هناك ،مشدوداً من اليمين والشمال . وصورته الفريدة يقدم رجلاً رغبة ويؤخر رجلاً رهبة . ولفظه « رغيبة » وما فيها من انسياب يعمقهـا في النفس – ضع بدلها مرغوبة يتغير الجو – الى آخر هذه القيم الشعورية والتعبيرية .

ولكن هذا كله ـ على قيمته الفنية ـ ينتهي بنا الى حالة ذاتية للشاعر في محيط لحظـــة واحدة الى ان يقول :

اخاف على نفسي وأرجو مفازها   وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يريني غايتي قبل مذهبي   ومن أين والغايات بعد المذاهب ؟

الى ان يقول هذا فينسرب بنا وراء اللحظة الموقوتة الى مجال آخر فسيـح، مجال كوني كبير . هنا ليس ابن الرومي الشخص الفرد هو الذي نرقب نفسه وخواطره في لحظة من لحظات الزمان ، ولكنه ابن الرومي « الانسان » امام الأقدار الخالدة . هنا المعرفة الانسانية المحدودة أمام الغيب الكوني المجهول . هنا يصلنا ابن الرومي بالكون الكبير من خلال موقفه الفردي الخاص . فيذكرنا بالخيام في هذا المجال ـ على اختلاف في التصوير والاحســـاس ـ وليس المهم أن يقول لنا : ان المعرفة الانسانية قاصرة أمام الغيب الكوني المجهول . فهذا كلام ذهني يقال ، وقد يكون أرخص شيء في عالم الشعر . ولكـن المهم أنه يقول لنا هذا من خلال تجربة انسانية حية ، وجزئية عابرة في لحظة . كالذي يفتح لنـا ونحن داخل الجدران كوة صغيرة لننظر منها الى السماء والفضاء . وهنا يرتفع ابن الرومي الى طبقة « طاغور»وأمثاله، لولا أننا هناك على اتصال دائم بالكون الكبير في كل لحظـة أو في غالب اللحظات ، وهنـا نتصل بالكون الكبير لحظات بعد لحظات .

* * *

ثم نخلص أخيراً الى ضرب من الشعر جاء الى فصل الشعر خطـأ ، ولم يذهب الى فصل النثر ، لسوء التقسيم والتبويب ! ذلك هو شعر الفكرة المجرد من الصور والظلال . وبعضه الجيد له قيمته الفكرية والانسانية ، ولا تملك أن تلقي به الى البحر ، لان القاءه خسارة على الفكر البشرى . ولكنك لاتجد له من الحرارة ولاالايقاع ، ولا تلمح فيه من الصوروالظلال مايحرك مشاعرك ويهز وجدانك . وهذا مكانه فصل النثر لينفع هناك ويفيد ، ويوسع من آفاق الفكر في الحياة .

كثير من شعر المتنبي والمعري من هذا الطراز .

يقول المتنبي :

انمـــا تنجح المقالة في المر ء إذا صادفت هوى في الفؤاد

ويقول :

جمع الزمان فلا لذيذ خالص مما يشوب ولا سرور كامل

ويقول :

شر البلاد بلاد لا صديق بهـا وشر مايكسب الانسان مايصم

وفي البيت الأول دراسة نفسية ، ونفـاذ الى علة السلوك . وفي البيت الثاني ثمرة تجربـة ونتيجة ملاحظة . وفي البيت الثالث موعظة تقوم في الشطر الأول على أساس شعوري ، وفي الشطر الثاني على أساس خلقي . . ولكن أين هذا كله من ديوان الشعر ؟ ان الذهن وحده هو الذي يتلقى هذه الدراسات والملاحظات والتوجيهات ، بلا انفعال شعوري ، لانها مجردة من الحرارة الشعورية ، ومن القيم التعبيرية كذلك . فمكانها هناك في فصل النثر بلا جدال !

وليست المسألة أنهـا حكمة . فالحكمة قد تجيء ثمرة انفعال شعوري ، فتصدر حـــارة دافقة غنية بالصور والظلال ، فتودع ديوان الشعر في درجتها بلا معارضة ، وذلك كقول المتنبي نفسه:

ذل من يغبط الذليل بعيش رب عيش أخف منه الحمام

وقوله :

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكن أمانيـا

وقوله :

لمن تطلب الدنيا اذا لم ترد بها   سرور محب أو اساءة مجرم

فهنا حكمة نعم . ولكنها حارة . تلمح فيها الانفعال العاطفي ، تلمحه في البيت الاول في ذلك التقرير اللاذع الذي يشبه الدعاء . « ذل من يغبط الذليل بعيش » وتلمحه في البيت الثاني في ذلك الأسى المرير الهادىء ، الذي يمثله كذلك ايقاع البيت واطراده وامتداده . وتلمحه في البيت الثالث في ذلك السؤال الاستنكاري الذي يشبه التقريع والاعتراض .

فليست الحكمة بخارجة عن ديوان الشعر. ولكن المهم هو نوعها ولونها ومبعثها وحرارتها .

ويقول المعري :

أما اليقين فلا يقين وإنما   أقصى اجتهادي أن أظن وأحدسا

ويقول :

سألتموني فأعيتني اجابتكم   من ادعى أنه دارٍ فقد كذبا

ويقول :

والناس في تيه بلا أمر   والله يفصل عنده الأمر

وذلك كلام كله صادق وواقع . ولكن أين هو من الشعر ؟ إن تجربة الغيب المجهول قد عاناها الخيام فأخرج لنا شعراً بديعاً . لأنه عاناها بقلبه لا بذهنه ، ووقف أمامها انساناً يشعر لا عقلاً يتفكر ، ولا ننسى ما للتعبير الجامد الجاف هنا من اثر في جفاف الشعور .

فاذا نحن سرنا مع المعري نفسه الى قوله :

صاح هذي قبورنا تملأ الرحب   فأين القبور من عهد عاد ؟
خفف الوطء ما أظن أديم الأ   رض إلا من هذه الاجساد
رب قبر قد صار قبراً مراراً   ضاحك من تزاحم الاضداد

فاننا نقف خشعاً امام شعور انساني عميق ، وأمام تعبير تصويري موح ، يزحم المشهد بالصور والظلال ، ويهمس فيه بالوجدانات والأحاسيس ،ويرتفع الى الطراز الاول من الشعر الانساني بكل قيمه الشعورية والتعبيرية . ولا يفوتني ان أنبه خاصة الى الايقاع الموسيقي في كل بيت . ومع ان الابيات كلها من وزن واحد الا أنها تختلف ايقاعاً ، لأن الوزن وحده لايحدد لون الايقاع . فالوزن يؤلف الموسيقى الخارجية المحسوسة ، وهناك موسيقي داخلية،

ناشئة من طبيعة توالي الحروف ومخارجها ، لا من حركة هذه الحروف التي يتم بها الوزن العروضي .

في البيت الاول رنة اعلان وإشارة الى مجال فسيح .

« صاح هذي قبورنا تملأ الرحب » .

ولعل لهذه المدات الثلاث المتوالية في « صـــاح » « هذي » « قبورنا » دخلاً في ذلك الايقاع الموسيقي الخاص .

فاذا وصلنا الى البيت الثاني أحسسنا ايقاعه أشبه بوقع القدم المتوجسة الحذرة تخطو في حذرَ وخشية :

خفف الوطء ما أظن أديم الا　　رض الا من هذه الاجساد

ويختلف الايقاع في البيت الثالث فتنطلق هذه الخطوات الحذرة ، وينطلق الايقاع ، ويتناسب ذلك مع ضحك القبر وسخريته بتزاحم الاضداد !

ومن هذه الموازنة تتبين الفوارق بين شعر الفكرة الباردة ، وشعر العاطفة الحارة ، ويتبين مكان هذا الطراز وذلك في سجل الآداب . وعليها يقاس كثير من الشعر المعاصر الذي يمعن في الفكرة المجردة احياناً ، حتى يبدو عارياً من اللحم والدم ، عاطلاً من الحرارة والحياة . وفي ديوان الزهاوي وشكري والعقاد ــ على مالهم من شعر احياناً ــ كثير من ذلك الطراز ، اولى به ان ينقل الى كتبهم النثرية في البحوث والتعليات .

* * *

ولا بد قبل ان نختم فصل الشعر ان نقول فيـــه كلة مستقلة عن « اللفظ » . ففي الشعر خاصة يشغل اللفظ مكاناً ممتازاً يستحق هذه الكلمة المستقلة زيادة الى ماسبق في فصول الكتاب.

لقد آن ان نرد الى اللفظ اعتباره . لا على طريقة الجاحظ الذي كان يرى ان « المعاني ملقاة على قارعة الطريق » وأن المزية كلها للعبارة ، حيث يتابعه أبو هلال فيرى ان « ليس الشأن في ايراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وانما هو في جودة اللفظ وصفائه . . . مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم » ولا على طريقة « المدرسة التعبيرية » التي كان يمثلها في العصر الحديث : المنفلوطي وشوقي؛ حيث يكمن

وراء التزويق في العبارة كثير من التزوير في الشعور ـ على النحو الذي ضربنا له مثلاً قصيدة شوقي في قصر أنس الوجود . . لانريد ان نرد الى اللفظ اعتباره على اساس انه كلّ شيء ، فقد بينا بما فيه الكفاية ان القيم الشعورية لها مكانها الاصيل في تقويم العمل الادبي ، وان كانت لاتبدو منفصلة عن القيم التعبيرية .

انما نريد ان نرد الى اللفظ اعتباره على طريقة اخرى ، وعلى أساس آخر .

ان اللفظ كما قلنا مراراً هو وسيلتنا الوحيدة الى ادراك القيم الشعورية في العمل الادبي، وهو الأداة الوحيدة المهيأة للأديب لينقل الينا خلالها تجاربه الشعورية . وهو لايؤدي هاتين المهمتين الا حين يقع التطابق بينه وبين الحالة الشعورية التي يصورها ، وعندئذ فقط يستنفد ـ على قدر الامكان ـ تلك الطاقة الشعورية ويوحيها الى نفوس الآخرين .

والشعر لأنه تعبير عن الحالات الفائقة في الحياة ، يحتاج أكثر من كل فن آخر من الفنون الادبية الى شدة التطابق والتناسق بين التعبير والحالة الشعورية التي يعبر عنها . وقد أسلفنا ان اللفظ يعبر عن الحالات الشعورية بعدة دلالات كامنة فيه . وهي دلالته اللغوية ودلالته الايقاعية ودلالته التصويرية . ونقص أيّ من هذه الدلالات الثلاثة في الشعر يؤثر في مدى تعبيره عن التجربة الشعورية الفائقة التي يتصدى لتصويرها ، ويغض من قوة الايحاء الى نفوس الآخرين .

وأياً كانت القيم الشعورية ، فان تقصير اللفظ في تصويرها يحجب جزءاً من قيمتها ، ويمنعه الايحاء . ويؤثر بالتالي في حكمنا على النص الادبي وعلى صاحبه كذلك !

من هنا كان للفظ قيمته وبخاصة في الشعر الذي هو صورة من اللحظات الفائقة في الحياة الشعورية .

ولم يخطىء بعض النقاد العرب كثيراً وهم يقولون : « المتنبي والمعري حكيمان والشاعر البحتري » أو وهم يضيقون بأبي تمام وتعقيداته اللفظية والمعنوية .

ولسنا نتابعهم على طول الخط فقد كانوا يفهمون من اللفظ غير مانفهم ،ويريدون وظيفته على غير مانريد ؛ ولكننا نقول : ان ايقاع البحتري وصوره وظلاله المشمة هي نموذج بارع في الشعر العربي للأداءالشعري الموحي . ولو كان البحتري في طبيعته الشعرية أكبر مما كان ، أي لو كان من طراز المتنبي او ابن الرومي لكان مكانه أضخم وأعلى . وهذا ابن الرومي ـ

على موهبته الفنية الفريدة في الشعر العربي - يعوقه تعبيره النثري المفصل المملل في أحيان كثيرة عن بلوغ المنزلة الفنية التي تستحقها طبيعة شعوره،وحين يوفق في التعبير على نحو أبياته في ريح الصبا ، وأبياته في كراهة الأسفار يبلغ قمة رفيعة بالقياس الى الشعر العربي كله .

والمتنبي حين يخلص من برودة التأمل الفكري ، ثم يخلص من تعقيد التعبير اللفظي يصل الى قمة فنية شامخة بالقياس الى الشعر العربي كله كذلك . وحين تخلص لأبي تمام أبيات تقرب من هذا الطراز يرتفع ويصبح شيئاً آخر . وبالمثل نجد للمعري في أحيان قليلة أبياتاً من الشعر الخالص الطليق التعبير .

وليس المقصود هو رونق اللفظ او جزالته ، ولا قوة الايقاع او حلاوته . انما المقصود هو التناسق بين طبيعة التجربة الشعورية ، وطبيعة الاشعاع الايقاعي والتصويري للفظ ، بحيث يتسق الجو الشعوري والجو التعبيري على نحو ما مثلنا بأبيات ابن الرومي في ريح الصبا، وأبيات المعري في قصيدة الرثاء الدالية ، والمقام هنا يتسع لاستعراض بعض الامثلة زيادة على كل ماقدمنا .

يقول البحتري في عيد النيروز في الربيع :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا	من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقد نبه النيروز في غسق الدجى	أوائل ورد كن بالأمس نوّما
يفتقها برد الندى فكأنه	يبث حديثاً كان قبل مكتما
فمن شجر رد الربيع لباسه	عليه كما نشرت وشياً منمنما
ورق نسيم الريح حتى حسبته	يجيء بأنفاس الاحبة نعّما

وقد تحدثنا عن ايحاء البيت الأول وايقاعه فيما مضى . فلنتابع الحديث :

إن قيمة التعبير هنا أنه بايقاعه وبالصور والظلال التي تشعها الالفاظ والعبارات ينشر جو الربيع - كما هو في نفس الشاعر - فالجو كله جو يقظة بادئة وتعبير عن مكنون في الضمير. فالربيع « كاد أن يتكلما » والنيروز « نبّه » في « غسق الدجى » « أوائل ورد كن بالامس نوماً » وبرد الندى « يفتقها » وكأنه « يبث » حديثاً « كان قبل مكتما » والربيع يرد على الشجر لباسه كما نشرت « وشياً منمنما » والوشي المنمنم أشبه شيء بالهمس في أذن الورد للتنبيه. و « نسيم » الريح « رق » حتى ليحسبه يجيء بأنفاس الأحبة « نما » .

كل ظل للفظ ، وكل ايقاع ، هو ظل اليقظه البادئة وايقاع الحركة المتفتحة . وعلى الساحة هنا شخصيات كلها مشرق وديع لطيف أنيس : الربيع يكاد ان يتكلم وهو ينبه أوائل الورد النوم في غسق الدجى . والشاعر يقول : « كنّ نوماً » لا « كانت نائمة » لأن نون النسوة والجميع يوحي بأنهن عرائس وسنَي ينبهن الحبيب الزائر في غسق الدجى. ويستمر الجو فنرى برد الندى يفتق الغلائل عن هؤلاء العرائس ، ويبثهن حديث الهوى الناعم وكان قبل مكتما . والربيع يرد اللباس على عرائسه وكأنما ينشر أردية منمنمة موشاة ، والنسيم يرق حتى لكأنه نفاس الاحبة . والاحبة الناعمين الهانئين .

ذلك جو . وتلك ألفاظ . فلننظر الى جو آخر وألفاظ أخرى للبحتري أيضاً في ديوان كسرى :

يُتظنّى من الكآبة إذ يبـ	ـدو لعينيْ مصبّح او مُمَسِّي
مُزعجاًبالفراق عن أنس ألفٍ	عَزّ او مرهقاً بتطليق عرس
فهو يبدي تجلداً وعليه	كلكل من كلاكل الدهرمرسي

فهو جو كئيب مختنق الانفاس . وهنا ظلال الالفاظ وايقاعها تشارك في خلق هذا الجو الكئيب المختنق الانفاس ، لا بمعناها اللغوي فحسب ، بل بظلها وجرسها : « يتظنى » « مزعجاً بالفراق » « مرهقاً بتطليق عرس » « كلكل من كلاكل الدهر مرسي » .

إن السياق هنا يطلق من هذه الالفاظ شحنتها وذكرياتها وصورها الخيالية وظلالها ، فتنشر في الجو أسى عميقاً ، وتكتم الأنفاس فيه وتثقلها . وللألفاظ المفردة بغض النظر عن معناها الكامل في السياق ظلال مفردة تستمدها مما « وراء الشعور » من الذكريات والصور التي صاحبتها في تاريخها الشخصي والانساني على الزمن الطويل ، ثم لها كذلك ظلالها وهي في نسق كامل. والظلال الأولى ينكرها رجل نافذ مثل « عبد القاهر » لانه لا يرى دلالة اللفظ الا في نظم معين . وهذه مغالاة منه . فللفظ ظله الخاص وجرسه الموحي في كثير من الاحيان .

وطبيعي أن الجمال الفني فيهذه الابيات لاتستقل به في ظلال الالفاظ المفردةولا ايقاعها، إنما يدل عليه هذا وتدل عليه القيم التعبيرية الاخرى المكتملة في النسق ، فصياغة « مزعجاً » « ومرهقا » للمفعول تصور جو الاكراه الذي كان يتوارى لو صيغ هذان الاسمان للفاعل ،

ثم يضاف الى هذا كله طبيعة الاحساس بهذا الايوان كأنه حي مكروب ، يعاطفه الشاعر في كربته ، ويحس بنفسه تجاوب « نفسه » لفرط ما بها من شعور مرهف مهتاج . .

ويقول ابن الرومي أبياته التي حللناهـا فيما مضى عن « ريح الصبـــا » فترى كل لفظ في مكانه وجوه يوحى بايقاعه كما يوحى بظله . فارجع إليها هناك لحظة ثم تعال نسمعه يقـول في « نرجسة » .

يا حبذا النرجس ريحـــانة　　لانف مغبوق ومصبـــوح
كأنه من طيب أرواحـــــه　　ركّب من رَوْح ومن روح

فنلمح هنا تنافراً بين روح النرجس وروح هذا الايقاع وظلال هذه الالفاظ . ضـــع صورة النرجسة التي تشير بعينها الناعسة ولا تنطق ، وتلمح ولا تصرح ـ بخلاف طـــريقة الورد مثلا في التعبير ! ـ ضع هذا بجوار « لانف مغبوق ومصبوح » بذلك الجـرس الغليظ الجاف في وزن البيت كله وفي لفظ « مغبوق » ولفظ « مصبوح » ومعها « أنف » ! ثـــم ضع بجوارها كذلك « ركّب » الذي يوحى اليك بأغلظ الاجسام وأجفهـا ، وقد اختنقت معه « روح وروح » لان في التركيب خشونة وعنفاً لا يتسق ظلها مع ظل الروح والروح ، ولا مع ظل النرجس والريحان !

إن للالفاظ أرواحاً ، ووظيفة التعبير الجيد أن يطلق هـذه الارواح في جوهـا الملائم لطبيعتها ، فتستطيع الايحاء الكامل والتعبير المثير .

ويقول أبو تمام :

إن ريب الزمان يُحسِنُ أن يهـــدي الرزايا الى ذوي الاحسـاب
فلهذا يجف بعـد اخضـــرار　　قبل روض الوهاد روض الروابي

فنرى هنا ألفاظاً عارية من الظلال والايقاع ، مجردة من الرمز والايحاء ، ونجد بخاصة كلمة « فلهذا » وهي تنقلنا الى وضح الذهن الاجرد ، الى منطق التعليل والقياس الظاهري ، ونخرج بها من جو الشعر كله الى جو مجرد من الظلال والشيات .

ويقول عن مشاهد الربيع :

من كل زاهرة ترقرق بالندى　　فكأنهـــا عين اليك تحدر
تبدو ويحجبها الجميم كأنهـا　　عذراء تبدو تارة وتَخَفَّرُ

حتى غدت وهداتها ونجادها فئتين في حلل الربيع تبختر

والتعبير هنا أجود وأنسب ، وأدل على جو الربيع البهيج وحيويته ، ولكن أين هي من أبيات البحتري ، ومن طلاقتها التي تطلق بشاشة الربيع ؟ وأين هي من أبيات ابن الرومي عن ريح الصبا ؟ ولعل للايقاع الموسيقي هنا في الأبيات دخلا في جمود المشهد في الحس عن الانطلاق الكامل . اقرأ « فكأنها عين اليك تحدر » هذا التشديد في « كأنهـا » وفي « تحدر » يوحي بالتشدد والتوقف في جريان الايقاع وفي ظل الصورة . فالبيت يبدأ طليقاً خفيفاً « من كل زاهرة ترقرق بالندى » وينتهي متوقفاً غليظاً بالشطر الثـاني والفرق بين ايقاعيها وظليهما هو الفرق بين انسياب « ترقرق » وتقبض « تحدر » ، وكذلك تبدو هـذه الظاهرة : ظاهرة الانسياب والتقبض ، في شطري البيت الثاني : « تبدو ويحجبها الجميم كأنها » و « عذراء تبدو تارة وتَخَفَّرُ » فتخفر هذه منقبضة متكتلة ! في جو الربيع الطليق البهيج . وليست المسألة مسألة صياغة لفظ أو ألفاظ ، إنما هو الشعور التلقائي الغامض الذي توحيه الى النفس ـ بلا انتباه ـ تلك الايقاعات والايقاع الموسيقي ينساب الى النفس ويغمرها بشعور خاص قبل أن يتنبه الوعي الى معنى الألفاظ والسياق .

ويقول المتنبي :

وللواجد المكروب من زفراته سكوت عزاء أو سكوت لغوب

فاذا كل لفظ وكل ايقاع في البيت يصور الجو المكروب الكظيم الذي يريد تصويره.. « الواجد المكروب » « زفراتة » « لغوب » ولكل من هذه الالفاظ صورة خيالية وظلال نفسية يلقيها بذاته بمجرد نطقه ؛ ثم تجتمع هذه الصور والظلال كلها وتتضح في السياق وتتناسق ولو قال « آهاته » مثلا بدل « زفراته » لما تم الاتساق بينها وبين « المكروب » فالمكروب يزفر ، ولا يتـأوه . ولو قال تعب بدل لغوب لنقص الظل لان المكروب الكاظم يعاني اللغوب . والتعب أخف وقعاً وجرساً وظلا . . ثم اقرأ الشطر الثاني « سكوت عزاء أو سكوت لغوب » تجدك تقف حتما بعد « سكوت عزاء » تقف ولو كنت واصلا للكلام . تقف في التنفس ، فكأنما هي زفرة تتبعها زفرة أخرى في « أو سكوت لغوب » وبذلك يجتمع الظل والايقاع ليصورا جو الكرب واللغوب والزفرات .

وهذا التوفيق يخون المتنبي حينما يستيقظ ويتحدث بذهنه ، ولا يستمد مما وراء الوعي عباراته وشعوراته ، فاسمعه يقول :

يعطيك مبتدراً فان أعجلته أعطاك معتذراً كمن قد أجرما
ويرى التعظم أن يُرى متواضعاً ويرى التعاظم أن يرى متعظما
نصر الفعال على المقال كأنما خال السؤال على النوال محرّما

تجد التعبير النثرى البارد المعقد ، الذي لا تشع فيه صورة ولا ظل من لفظ أو عبارة ، ولا يسلك ايقاعه أبدا طريقه الى الحس، وليست المسألة هنا أن المعنى ذهني سلك طريقة الذهن في التعبير فحسب ، ولكن يضاف اليها ان العبارة ذاتها باردة معقدة . ولعل هنا تناسقاً بين طريقة التعبير والعبارة ، ولكنه تناسق يخرج بها جميعاً من منطقة الشعر على العموم !

* * *

لقد آن أن نرد للفظ اعتباره على هذا الاساس . لان الاغراق في تصغير قيمته مفسد لفن الادب كالإغراق في تضخيم هذه القيمة . ولان فهم وظيفة اللفظ في العمل الادبي فهماً كاملا كفيل بأن يربط بين دلالته المعنوية والتصويرية والايقاعية وبين الجو الشعوري المراد تصويره ، ويلفت النظر الى المواضع الدقيقة الحساسة في تذوق الادب والاستمتاع به .

والشعر هو أولى فنون الادب بأن يعرف للفظ قيمته على هذا الاساس .

القصة والأقصوصة

اذا كان الشعر تعبيراً عن اللحظات الخاصة في الحياة ، فالقصة هي التعبير عن الحياة . الحياة بتفصيلاتها وجزئياتها كما تمر في الزمن ، ممثلة في الحوادث الخارجية والمشاعر الداخلية. بفارق واحد : هو أن الحياة لاتبدأ من نقطة معينة ، ولا تنتهي الى نقطة معينة ، ولا يمكن فرز لحظة منها تبتدىء فيها حادثة ما بكل ملابساتها عن اللحظة التي قبلها ، ولا تقف هي عند لحظة ما لتضع خاتمة لهذه الحادثة بكل ملابساتها . أما القصة فتبدأ وتنتهي في حدود زمنية معينة ، وتتناول حادثة أو طائفة من الحوادث بين دفتي هذه الحدود .

والحياة تتداخل فيها الأسباب والمسببات ، وتتوالى فيها الحوادث والاحداث منذ الأزل الى الابد لغاية غير معلومة للانسان ، غاية بعيدة في مجاهيل الابد . وكل حادثة هي جزء من حادثة أخرى أكبر منها ، وكل غاية هي وسيلة لغاية أشمل . فتتبع سياقها – كما هي – لاينتهي

الى غاية معينة نبصرها في جيل أو عدة أجيال . ولكن القصة اختيار وتنسيق ، اختيار لحادثة او عدة حوادث ، تبدأ وتنتهي في زمن محدود وتصور غاية معينة ، وتساق جزئياتها سياقة معينة لتؤدي الى تصوير هذه الغاية .فليست مجرد تسجيل لخط سير الزمن والحوادث بلا بدء ولا انتهاء ، ولا لتسجيل خواطر وانفعالات بلا ترتيب ولا تنسيق .

هي أشبه شيء بالصورة الشمسية تلتقط لحظة خاصة من سلسلة اللحظات الزمنية والحسية والشعورية للانسان او للأشياء ، وتفرزها عن سائر اللحظات الدائبة السير والتحول . كذلك تصنع القصة وهي تصور فترة من الحياة بأحداثها ووقائعها ذات بدء ونهاية ، ثم تزيد فتنسق جزئيات هذه الفترة بحيث تكون لها خاتمة ، كأنما تقف الحياة عندها لحظة — وهي لا تقف أبداً — قبل أن تتابع السير الى أجلها المرسوم . وهذا التنسيق هو العمل الفني فيها ، وهو الذي يختلف فيه قصاص عن قصاص ، وتتعدد فيه النماذج .

وإنه ليستوى أن يتناول في هذا التنسيق فترة واقعة بالفعل ، وحوادث تمت على هـــذه الارض ، وأشخاصاً عاشوا هذه الحياة ، او أن يتناول فترة ولدت في الخيال ، وحوادث تمت في النفس ، وأشخاصاً عاشوا في الضمير . فالمهم هو طريقة التنسيق : بالحذف هنا والاضافة هناك ، وبالتقديم والتأخير في الجزئيات،وبقيادة سير الحوادث والخوالج ، لتؤدي الى تصوير خاص لهذه الفترة ، يفرزها من شريط الزمن الذي لايقف ، ويضع لها طابعاً موسوماً بنظرة صاحبها الى الحياة .

والحرية التي تتمتع بها القصة في أن تطول كما تشاء وتتسع جوانبها وأطرافها كما تشاء ، تهيىء لها أن تتناول موضوعها من أول نقطة،وأن تلم بجميع ملابساته وجزئياته،وألا تقتصر على عدد معين من الشخصيات والأحداث،وألا تقف دون حادثة خارجية او خالجة داخلية.. وهذا مايؤهل القصة لأن تتولى التعبير الكامل عن التجربة الشعورية التي تختارها ،أيا كانت طبيعتها ولونها ، ومجالها في الزمن او في الشعور .

هذه الحرية ليست متاحة للأقصوصة مثلا . فهي مقيدة بأن تتبع خط سير واحد حول حادثة بارزة ، او حالة شعورية معينة ، او شخصية خاصة؛ولا تتوسع لتتناول جميع ملابساتها وجزئياتها، وما يتصل بها من حالات وأسباب في محيط الحياة العام . وليست متاحة للتمثيلية. وهي مقيدة بزمن التمثيل وقيود المسرح وطاقة الممثلين . وليست متـــاحة للملحمة . وهي

مقيدة بتصوير الشخصيات والاحداث الخارقة لأنها شعر ، والشعر ـ كما قلنا ـ لاتتم جودته الا في جو خاص ، ولأنها بطبيعتها لاتصلح للحياة العادية التي تتبع خط الزمن المنساب .

وبين الشعر الجيد والقصة الجيدة تشابه في تتبع جزئيات التجربة الشعورية وتصوير الخواطر والانفعالات المصاحبة لها خطوة خطوة ، ليشارك الآخرون صاحبها انفعالاته وجوه الشعوري العام . ولكن مجال القصة في هذا أفسح وأشمل ، لانها تملك تصوير جميع اللحظات والحالات ، في حين يقتصر الشعر على الحالات الخاصة والمشاعر الفائقة ، ولا يهمه تتبع الاسباب والملابسات ، وليس من طبيعته التشعب والاستطراد .

لهذا تملك القصة أن تنوب عن الشعر في بعض المواقف ـ الى حد ما ـ فترتفع الى مستوى يقرب من مستواه . ولكن بقدر ماتؤدي واجب اللحظة المعينة الصغيرة في السياق ، فالحالات التي تقتضي الشعر نوبات عابرة لاتدوم ؛ فاذا تجاوزها سياق القصة وجب أن تعود الى طبيعة الحياة العادية ، فتتحدث باللغة العادية وبالايقاع العادي المناسب لسياق الحياة المعتادة .

* * *

والقصة ليست هي مجرد الحوادث او الشخصيات . انما هي ـ قبل ذلك ـ الأسلوب الفني ، او طريقة العرض التي ترتب الحوادث في مواضعها . وتحرك الشخصيات في مجالها ، بحيث يشعر القارىء أن هذه حياة حقيقية تجرى ، وحوادث حقيقية تقع ، وشخصيات حقيقية تعيش . وهذا يتضمن :

أولاً : ترتيب الحوادث بحيث تجري كما لو كانت تجري في الحياة بلا تعمل او افتعال . وهذا وهم بطبيعة الحال ، فالحوادث في الحياة لاتقف عند حد لتؤدي الى غاية محدودة ، بينما هي في القصة تساق على وضع خاص لابراز غاية معينة في زمن معين . ولكن براعة القصاص هي التي تجري الحوادث في هذا السياق المعين بلا تعمل ولا افتعال ، وكأنما الحياة قد سارت بطبيعتها فيه سيرها الطبيعي المعتاد . ولكل قصاص طريقته وأسلوبه الذاتيان . ولكن هذا هو الشرط العام .

ثانياً : صحه رسم الشخصيات بحيث تتضح سماتها وملامحها ، وكلما وضحت السمات والملامح كاملة من الخارج والداخل كان ذلك أكمل . ولكل قصاص طريقته في رسم الشخصيات . فبعضهم يستعين على رسمها بوصف الملامح الخارجية او الداخلية او هما معـا . وبعضهم يدع

الحركات والحوادث ترسمها . وبعضهم يستخدم هذه الطريقة وتلك . وبين ذلك كله طرائق شتى تتبع مزاج كل قصاص وميوله وثقافته .

وليس المهم هو نوع الحادثة وضخامتها ، ولا لون الشخصية وعظمتها ، فالحياة تجري بالجميع . انما المهم هو الطريقة : طريقه تنـاول الموضوع والسير فيه بحيث تؤدي الى رسم صورة معينة للحياة ، وكأنها تجري في طريقها الطبيعي . وطريقة رسم الشخصيات وتلوينها ، بحيث تكشف لنا عن أكبر قدر من خصائصها ، وتعيش في أوسع مجال تظهر فيه طاقاتها . ثم التعبير عن ذلك بعبارات وألفاظ تتناسق مع الجو والسياق والشخصيات .

ويستوي أن يتخذ القصاص مادة قصته من الحوادث الضخمة ذات البريق والضجيج ، والشخصيات العظيمة ذات السمت والبروز . او أن يتخذها من الحوادث الصغيرة العادية . والشخصيات المكرورة المغمورة . او يتخذها من هذه وتلك ومن هؤلاء وهؤلاء . مادام يجري الحياة في مجراها الطبيعي ، ويحرك شخوصه وحوادثه كما يتحرك أمثالهم في الحياة ، ولا يشعرنا أنه واقف خلف ستار «خيال الظل» يحرك دمى صغيرة او كبيرة ، كما يشاء هو ، لا كما تشاء طبائع الاشياء ! ولقد نرى شخصيات أسطورية تعيش فنراها طبيعية حية ، ونرى شخصيات « واقعية » فنحس بالتزوير في وجودها . وهذا وذلك راجع الى طريقة العرض وصدق التصوير أو زيفه للحياة والأحياء .

وهناك طرق شتى للعرض . فبعض القصاصين يوقظنا بعنف منذ اللحظة الاولى لأنه يبدأ قصته بانفعال حار ، او حركة عنيفة ، او مشهد صاخب . وبعضهم يبدأ حديثه هوناً وبأشياء عادية جداً ، ولا يكاد يشعرنا بأن هناك شيئاً ذا بال وقع او سيقع . وشيئاً فشيئاً يزحم احساسنا بالمشاعر ، ويملأ خيالنا بالصور ، ويطبع في حسنا الموقف كله كأننا عشناه .

كما أن بعض القصاص يضع للحوادث والشخصيات إطاراً من مناظر الطبيعة والمشاهد المصنوعة كأننا في المسرح ، ويصل بعضهم في هذا الى حد أن يجعلنا نشعر بأن هذه المناظر والمشاهد هي بعض الشخصيات العاملة في جو القصة ، لأنها لاتنفصل عن شخصياتها وحوادثها ومجراها . وهذا هو الابداع الفني . وبعضهم يجعلها مجرد اطار ، وكثيراً مايخفق هؤلاء في إشعارنا بأهمية هذه المناظر والمشاهد فيبقى وصفها حشواً لايتسق مع القصة ولا يعبر عن شيء فيها .

وهناك من يجرد الجو من المناظر والمشاهد ، ويلتفت الى الحادثة او الشخصية وحدهما

كما لو كانا يقعان في محيط مجرد من الزمان والمكان والأشياء ! ويحتاج هؤلاء الى قوة بارعة لغمر القارىء في جو القصة ، وإغراقه في لجتها ، فلا يتنبه الى المحيط الخارجي ، ولا يخرج من سحر الشخصية او أسر السياق .

* * *

بقي عنصر آخر له وزن في القصة.هو القيمة الشعورية .فقد كان حديثنا الى هذه اللحظة عن القيم التعبيرية : عن الأسلوب الفني في العرض ، وعن طريقة التعبير ..وقد حرصنا على أن نبين أن الموضوع ذاته لايؤثر في الوزن الفني للقصة . فكل موضوع صالح ، انما طريقة عرضه هي التي تعين قيمته الفنية .

ولكن هناك الآفاق الشعورية التي يرتفع اليها الموضوع ، والتي تصور في ظلها الحوادث والشخصيات . هناك نوع الاحساس بالحياة : حوادثها وأشخاصها ، مصائرها وغاياتها . هناك الزاوية التي يطل منها القصاص على هذا العالم ، والأشعة التي يراه على ضوئها . هنـــاك المدى الذي يتعمقه القصاص في النفس الانسانية وفي الحياة من حولها ، وفي الكون وما فيه ومن فيه . . ومن هنا تختلف الآفاق التي يبلغها القصاص .

ولا شك أن للقيم التعبيرية — طريقة العرض وطريقة التعبير — قيمتها في تحديد قيمة القصة ، ولكنها وحدها لاتستقل بالتقويم ،ولا بد من النظر الى هذه الآفاق الشعورية ومدى مطابقة القيم التعبيرية لها .

بعض القصاص يصور لنا الحوادث والشخصيات بغاية الدقة والبراعة من النـــاحية القصصية، ولكنه لايتجاوز بنا محيط هذه الحوادث والشخصيات المحدودة ، ولا محيط الفترة الزمنية التي تجري فيها الحوادث . من هؤلاء أندريه جيد في « البـــاب الضيق والسمفونية الريفية » — على رغم ما فيها من شذى روحي ـ وأوسكار ويلد في « صورة دوريان جراي وشبح كنترفيل » وبرناردشو في « جان دارك وتابع الشيطان » . وبعضهم يقفنـــا — بعد الحوادث — وجهاً لوجه أمام الحياة كلها : سننها الخالدة ، وأوضاعها الكونية ، وأقدارهـــا الشاملة . وهذا البعض لايحدثنا عن هذه الشؤون حديثاً مباشراً ، إنما يدعنا نتسرب من خلال الشخصيات المعينة الى الانسانية الخالدة — كما ترتسم في بصيرته ـ فتلك الحادثة جزء وكل،وهذه الشخصية فرد ونموذج . ويبلغ بعضهم في الابداع الى الحد الذي تصبح نماذجه البشرية أبقى وأحيى من المخلوقات الانسانية،وتصبح أحداثه ووقائعه سمة على الكون والدهر

أوضح من الحوادث التاريخية . ومن هؤلاء تولستوي في « البعث » وتوماس هاردي في « تس » و « جود المغمور » ودستويفسكي في « المقامر » وأرزيباشيف في « ابن الطبيعة » ... الخ .

هذا المستوى أرفع وأضخم من المستوى الاول بلا جدال .

وهذا البيان يفيدنا في تحديد مانعنيه بأن القصة هي الحياة . فليس الواقع المحدود الصغير هو مجال القصة وحده . انمــا هو الواقع الأبدي ـ كما يبدو من خلال الواقع الوقتي . وهو النماذج الانسانية ـ كما تبدو من خلال الشخصيات الفردية ـ وهذه آفاق القصاص الكبير ، كما هي آفاق الشاعر الكبير سواء بسواء . والقصاص في هذا الوضع شاعر . والقصة لون من الشعر ، من ناحية القيم الشعورية .

تقرأ « البعث » أو « تس » أو « جود المغمور » أو « المقامر » . أو « ابن الطبيعة » فتجد نفسك أمام شخصيات وأحداث . حتى اذا انتهيت وجدت نفسك أمام ناس وأقـدار . فتنسى الأشخاص والحوادث في النهـاية ، لتذكر الضعف الانساني ازاء القوى الكونيـة والغرائز والشهوات والنزعات ، دون أن يقول لك القصاص شيئاً من هذا أو يصوغه صياغة فلسفية . ولكنها الحوادث والوقائع تقسرك قسراً على هذا الاتجاه الكوني العام . وذلك أفسح من آفاق القصة المحدودة بحدود الزمان والمكان .

ومن هذا النوع في القصة العربية الحديثه ـــ مع فارق في المستوى والمحيط ـــ نجد « خان الخليلي » لنجيب محفوظ الشاب . وإنه ليسرني أن ألمح هذا الشبه العام في اتجاه الآفاق أيــاً كانت المسافة بين طبيعة وآماد الآفاق ؛ فهذه السمة سمة كبار القصاص ، والقصة وليدة في الأدب العربي . فحسبها أن تبلغ الآن مابلغته في فن هذا الشاب .

ويغلو بعض كتاب القصة في هذه الأيام في اتجاهين : الاتجاه الى الصراع الاجتماعي ، والاتجاه الى التحليل النفسي . وليس لنا من اعتراض على أي اتجاه ، مادام لايؤثر في سمة العمل الانسانية ، ولا يطغى على حقائقه الفنية . ومن واجب الفنون كلها أن تحيا في محيطها . ولكن الغلو في الاتجاه الاجتماعي كاد يحيل القصة توجيهـات اجتماعية مباشرة أو نبـوءات اجتماعية موجهة ، على نحو ما يصنع ويلز في معظم قصصه ، لاعملا فنياً يخاطب الحاسة الفنية ، ويجري في تاريخ الحياة الطبيعي المرسوم . والغلو في التحليل النفسي كاد يحيل القصة تسجيلاً لمشاهدات معملية ! أو محضراً لجلسة تحليل نفسي !

وهذا وذاك ليس فناً ، ولو أخذ الشكل الظاهري للفنون !

وكذلك حاول بعضهم في وقت ما أن ينشىء قصة رمزية ، فانتهينا الى معميات لا ترسم حياة ، ولا تصور نفوساً ، ولست أحسب القصة ميداناً للاتجاه الرمزي ، إذا صح أن الشعر يقبل هذا الاتجاه .

فالقصة من عمل الوعي ، ونصيب اللاوعي فيها محدود ؛ وأثره لا يبدو على كل حال في التصميم الفني للقصة ، ولا في التعبير عنها إلا بمقدار ؛ فقد يكون له أثر في تلوين الشخصيات وتصوراتها وأفعالها ؛ ولكن أثره ضعيف في التعبير عن هذه التصورات والأفعال ، لأن التعبير في القصة يتم في حالة وعي كامل ، لا كما يتم في الشعر في بعض الاحيان تحت تأثير تيارات لا شعورية تغمر الوعي وتغرقه لحظات .

فيجوز أن يعبر الشاعر عن حالة غامضة في شعوره ، وعن إحساس مبهم له تعبيراً رمزياً. ولكن القصاص . القصاص الذي يجب أن يصور لنا الحوادث كأنها تقع ، والشخصيات كأنها تعيش ، والحياة كأنها تجري ، ولو كان يصور حياة أبطال الأساطير . هذا القصاص كيف يختار طريقة الرمز ، فيدعنا في غموض وابهام ؟ ويدع الحياة ملفعة بالضباب والغيوم ؟ إلا أن يكون ذلك افتعالا وتحكما .

إن لحظات الغموض والابهـــام ليست دائمة في نفس الشاعر . ونادرون جداً أولئك الشعراء الذين يعيشون حياتهم الشعورية كلها في ضباب . فاذا عبر الشاعر فى بعض الأحيان تعبيراً رمزياً عن شعور لا يتبينه في نفسه واضحاً ، كان ذلك مقبولا . أما أن يجيء قصاص فيصور حياة طويلة لشخصيات وحوادث في فترات مختلفة تصويراً رمزياً، فذلك هو الافتعال، فضلاً على مافيه من مخالفة طبيعة القصة ومجالها الطبيعي .

ويجوز أن توجد أقصوصة رمزية ، لأن الاقصوصة قد تكون مجرد تصوير لحـالة نفسية مفردة كالقصيدة . والحالات النفسية المفردة تحتمل الرمزية . فأما تصوير عدد من الأحداث وعدد من الاشخاص ، وفترة كاملة من الحياة في جو رمزي ، فنحسبه مخالفة لطبيعة الاشياء، ومسألة تراد إرادة ويعدل بها عن طريقها الطبيعي . وأشد مايفسد العمل الفني ألا تكون طبيعته هي التي توحي باتجاهه ، وأن يستمد هذا الاتجـــاه من مذهب مقرر سابق ، يحدد القوالب والأشكال . وهذا هو عيب « المدارس » الفنية على وجه الاجمال .

بقيت كلمة أخيرة في لغة القصة . وقوام كل عمل أدبي هو مطـابقة قيمه التعبيرية لقيمه

الشعورية، ومناسبة استخدام الأداة لطبيعة العمل الذي تستخدم فيه واتجاهه . والقصة ـ كما قلنا ـ تهدف الى تصوير الحياة في محيطها الطبيعي ، وفي هذا المحيط تختلف الاجواء والحالات الشعورية . ومن هذه الاعتبارات كلها يخلص لنـــا أن لغة القصة ينبغي أن تكون لغة نثرية لا شعرية ـ إلا في اللحظات الخاصة التي يفيض فيها الشعور ويرتفع ويتوهج ، او يراد وضع اطار من وصف الطبيعة او سواها تعيش في داخله لحظات حالة مشرقة او كئيبة آسية ، في سياق القصة ـــ وكلما عبر كل شخص فيها بلغته حسب مستواه فيها ووضعه ، كان ذلك أكمل ، لانه يساعد على نسياننا للمؤلف ، وشعورنا بأن الحياة تجري طبيعية أمامنـــا دون أن يعترضهـــا تنسيقه المفتعل . وقد يجد المؤلفون في اللغة العربية بعض الصعوبة لتطويعها لجميع المستويات الفكرية والشعورية ، لانها بطبيعتها لغة الخواص ولكن هذا التطويع ممكن حسب المواقف بدون خروج على حسب طبيعة اللغة وأساليبهـا . وخير مايضرب به المثل على هذا التطويع أسلوب المازني في« إبراهيم الـكاتب » و « إبراهيم الثاني » بل في سائر ما كتب من الاقاصيص والصور . والأمر الذي يمكن مرة يمكن مرة أخرى ، اذا صحت النية ، وانتفى الكسل والمحال .

* * *

أما الأقصوصة فهي شيء آخر غير القصة فليست الأقصوصة « قصة قصيرة » وتسميتهـا هـكذا Short Story قد توجد شيئاً من اللبس . ولعله أولى أن نصطلح في اللغة العربية على تسمية القصة « رواية »[1] لنبعد مابين اللفظين من الاشتباه .

ليست الاقصوصة قصة قصيرة وحجم الاقصوصة ليس هو السمة التي تعين طبيعتهـــا ، فالاختلاف بينها وبين القصة لا يقف عند حجمها انما يتعداه الى طبيعتها ومجالها .

تعالج القصة فترة من الحياة بكل ملابساتها وجزئياتها واستطراداتها وتشابكها . وتصور شخصية واحدة او عدة شخصيـات في محيط واسع في الحياة . ويجوز أن تصف مولد هذه الشخصية ، وكل ما أحاط به ، وتتدرج معهـــا فتصف كل ماوقع لها ، وتستطرد الى الشخصيات والاحداث التي اعترضت طريقها ، فتصفها وتحللها ، وتدخل في السياق ـ المرة

(١) كذلك صنع عبد الحميد جودة السحار في مقدمته لكتاب « همزات الشياطين » عن الاقصوصة والروايـــة .

بعد المرة ـ شخصيات جديدة ، ومعالم طبيعية ، وحوادث تعترض مجرى القصـــة الاولى ، وتتفرع الى جداول ومنعرجات تؤثر في اتجاهها ، وتشمل على وجه العموم كل شخص او حادث او مناسبة او منظر له علاقة بمجرى الرواية من قريب او من بعيد ، مادام اشتمالها عليه ليس متكلفاً ولا مفتعلا .

أما الاقصوصة فتدور على محور واحد ، في خط سير واحد ، ولا تشمل من حيـــاة أشخاصهـا إلا فترة محدودة ، أو حادثة خاصة ، أو حالة شعورية معينة ، ولا تقبل التشعب والاستطراد الى ملابسات كل حادث وظروف كل شخصية ، اذا كان ذلك يوجه النظر بعيداً عن الشخصية الاساسية او الحالة الاساسية .

ولا بد في القصة من بدء ونهاية للحوادث ، لتصل الى غاية مرسومة ـ كما قلنا ـــ أمـا الاقصوصة فلا يشترط لها بدء ولا نهاية من هذا الطراز، فقد تصف حالة نفسية اعترت شخصاً ما في لحظة ما ، فاذا صورتها صورة مؤثرة موحية فقد انتهت مهمتها . ولقد تعـالج الاقصوصة حادثة ذات أثر معين في حياة معينة ، فيكون لها بدء ونهاية . ولكن هذا ليس شرطاً فيهـا ، ولا يخل عدم وجوده بوجودها ، والحادثة على العموم في الاقصوصة هي آخر مقوماتهـــا وأقل قيمها .

ولأن الاقصوصة تعتمد على قوة الايحاء والتصوير ، قبل أن تعتمد على الحادثة ولا على الشخصية ، كان من الضروري أن تتبـع طريقة أداء قوية موحية منذ اللحظات الاولى، وأن تعتمد على تعبير لفظي حافل بالصور والظلال والايقاع ،كالشعر،لان الفرصة التي أمامها للايحاء محدودة ، وحبكة الحوادث التي قد تغني في القصة ليست ميسرة لها ، ومجالهـا المحدود يحتم عليها التركيز والاندفاع .

لذلك تسقط الاقصوصه البطيئة الحركة الباردة العبارة ، لان الاقصوصة كلهـا تتركز في الحركة السريعة والعبارة المشعة . وليس معنى هذا هو الافتعال في السياق ليكون حاراً، وفي العبارة لتكون رنانة ؛ ولكن معناه البدء بنقطة حية ، والتعبير بعبارة فيهـا لون شعري على قدر الامكان ، لا كما قد تبدأ القصة بحادثة تافهة وعبارة ساذجة ، ثم تأخذ في الحرارة بعدها والاندفاع ، لأن الفرصة هنا محدودة ، والشوط كذلك قريب .

وقد تبلغ الاقصوصة في الايحاء والتأثير السريعين القويين ماتبلغـــه القصيدة . وتصل

بالنفس في نهايتها الى شعور مطلق مبهم تنسى فيه أحداثها الجزئية ومعانيها التفصيلية ، كما تصنع المقطوعة الجيدة من الشعر أو الموسيقى .

وما زلت أستعيد حالات شعورية من هذا القبيل كلما تذكرت أقصوصة « رجل للبحر » للقصاص « ه . أ . مانهود » في مجموعة « من الادب الفرنسي للزيات » . أو أقصوصة « دفن روجر مالفن » للقصاص « ناثانيل هوثورن » في مجموعة « مختـــارات من الادب الانجليزي للمـــازني » أو أقصوصة « الصمت » للقصاص « أندرييف » في مجموعة « ألوان من الحب لعبد الرحمن صدقي » أو أقصوصة « حارس المنارة » للقصاص « سينكوكز » في مجموعة « الخطايا السبع لعلي أدهم » أو أقصوصة « الاحمر » للقصاص « سومرست موم » في مجموعة « أمطار للسيدة أمينة السعيد » ، او أقصوصة « رسالة من امرأة مجهولة » للقصاص « زفايج » في مجموعة « سخريات صغيرة لمحمد قطب » او اقصوصة « ليرضي امرأته » لتوماس هـاردي في نفس المجموعة . ومن هذا الاتجـــاه في اللغة العربية « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي . و « وسوسة الشيطان » لعبد الحميد جودة السحار .

وهي حـــالات شعورية ترتفع الى مستوى أرفـــع الحالات التي خالجتني وأنا أقرأ لكبار الشعراء .

ولعل هذا يصور لكتاب الأقصوصة عندنا مافي طاقة الفن الذي يزاولونه أن يبلغه ، لو رزقوا الموهبة . ولعله يصور كذلك للقراء بعد الغالبية مما يقرأون من أقاصيص عما تستطيع الاقصوصة بطبيعتها أن ترقى اليه من آفاق .

* * *

ولقد نستطيع — وهذا مجرد اقتراح — أن نسمي : أقصوصة وقصة ورواية . فتكون الأقصوصة وتكون الرواية بالوصف الذي أسلفنا . أما القصة فتكون وسطاً بينهما — لافي الحجم فالحجم يعني شيئاً — ولكن في المحيط الذي تشمله . يكون لها بدء ونهاية في الزمن حتماً كالرواية . ولكنها لا تتسع اتساعها ، ولا تشمل مساحة واسعة من الحياة ومن الشخصيات ومن الأحداث كما تشمل الرواية . انما تقوم على محور ضيق ومحيط محدود من الشخصيـات والأحداث والمشاعر .

وأضرب المثل بالباب الضيق لأندريه جيد،والمقامر لدستويفسكي ، لأن حجمها متقارب

مع اختلاف المحيط والحوادث والشخصيات فالباب الضيق تصلح مثلا طيباً للقصة ذات الاتجاه الواحد ، اذ هي صورة حب خاص في نفس خاصة . بينما القامر على صغرها تشمل حشداً من الشخصيات والأحداث بجانب شخصية البطل . . وعلى كل فهذا مجرد اقتراح .

التمثيلية

إذا كان في ميسور القصة تصوير الحياة في فترة من فتراتها بكل جزئياتها وملابساتها غير مقيدة بقيد ما إلا التعبير بلغة مناسبة للجو والحادثة والشخصية في كل موضع من مواضعها ، فالتمثيلية تتقيد معها بهذا القيد دون أن تتمتع بالحرية التي تتمتع بها في الجوانب الأخرى !

هي أولا مقيدة بزمن محدود . زمن التمثيل. فلا تملك أن تتجاوز حداً معيناً من الطول، ليمكن تمثيلها في فترة معقولة .

وهذا القيد الزمني الكمي ، يجعلها مقيدة بقيد آخر من حيث المجال . فهي لا تملك تناول الجزئيات وتسلسلها ، لأن هذا يطيلها إطالة لا تملكها . لذلك تقتصر على تصوير أبرز المواقف في الحادثة . وتقع بين هذه المواقف فجوات صغيرة أو كبيرة . وقد تتسع هذه الفجوات الى حد أن تسقط جيلاً كاملا بين الفصل والفصل ، لا نقول عنه الا كلمة عابرة خلال السياق ، تشير الى وقائع وأحداث لو تناولتها القصة لأفرغت فيها عشرات الصفحات [١] .

وهي مقيدة ثانياً بطريقة تعبير معينة . هي الحوار. في حين تملك القصة أن تكون حواراً في بعض المواضع ، ووصفا في بعضها ، وتعليقاً على هذا الحوار يوضحه ويحلله . . الخ .

وهي مقيدة ثالثاً بقيود المسرح والممثل والنظارة . فالقصة حرة في أن تختار المجال الذي تقع فيه حوادثها ، في الطبيعة : في البحار والصحاري والجبال والوهاد، وفي كل مكان يخطر لها أن تقع أحداثها فيه . أما التمثيلية فهي مقيدة ــ من ناحية المسرح ــ بمكان محدد ، لاتظهر فيه الا مناظر محدودة . وقد يستعين المخرج بالحيلة لتمثيل منظر في غابة أو صحراء

---

(١) تخلصت التمثيلية الحديثة من شرط الوحدات الثلاث : فلم تعد وحدة الزمن قيداً فيها كما كانت في العصر القديم .

أو جبل أو بحر . ولكنه مقيد على كل حال بسمة المسرح . لذلك تلجأ التمثيلية الحديثة ـ في الغالب ـ الى أن تجعل مجال حوادثها داخل البيوت وما يقرب من البيوت ، لأنها لا تستطيع أن تصور مجالها في الخيال كالقصة ، ولا في الواقع كالفلم السينمائي .

ومقيدة من ناحية الممثل وقدرته على الحركة المنظورة قدرة إنسانية . فيجب أن تكون المقدرة المنظورة لجميع أبطال التمثيلية قدرة انسانية كذلك ، ليستطيع الممثل ان يؤدي الأدوار في حدود الطاقة الانسانية . أما قوى الطبيعة ، والقوى الخارقة على العموم فليست في متناول الممثل ولا متناول المسرح . ولهذا تتجنبها التمثيلية الحديثة تجنباً كلياً أو جزئياً ، بينما القصة طليقة في تصوير جميع القوى وعرضها للخيال .

ومقيدة بالنظارة فهم يريدون حركة ينفعلون لها . حركة منظورة بقدر الامكان، لا حركة نفسية وشعورية خفية ، ولا حركة ذهنية تجريدية ، لان الحركة المحسوسة هي التي يستمتع بمشاهدتها جمع من الناس ، بينما الحركة الشعورية أو الذهنية تحتاج الى فرد في وحدة ، لديه فسحة للتأمل والتفكير ، ومتابعة الاحاسيس الفردية والفكر التجريدية . . وهذا يقيد التمثيلية بنوع خاص من الاتجاه في الموضوع وفي التعبير ، ويحتاج الى مهارة معينة للاستعاضة عن الجملة بالحركة ، وعن الخاطرة بالحادثة ، وفي اختيار المواقف والحركات والمشاعر المعبرة في ذات الوقت عن أهم حوادث الموضوع ، دون تزوير او افتعال ، ودون ان تكون مع هذا مملة او قاطعة للحركة الشعورية .

ولان التمثيل حركة محسوسة ، تتقيد التمثيلية بالواقع المحدد اشد مما تتقيد القصة ، لان النظارة لا بد أن يشعروا بأنهم امام مشاهد حقيقية ـ لا تمثيلية ـ لكي يندمجوا في الجو ويستمتعوا بالمشاهدة . ولهذا يستعين المخرج بكل الوسائل المساعدة التي تحقق هذا الشعور ، من المناظر وملابس الممثلين وحركاتهم وانفعالاتهم . فاذا لم تكن الحوادث « واقعية » ـ لا بالمعنى الاصطلاحي ولكن بمعنى طبيعية ـ انكشف الامر وفشلت الوسائل المساعدة . وهذا يحتم ـ فوق واقعية الحوادث ـ ان يكون التعبير عنها مفصلاً على قدود الابطال ومواقفهم وثقافتهم بقدر الامكان . واذا كان هذا شرطاً في القصة الناجحة ، فهو كذلك في التمثيلية ، وبدرجة ألزم واشد ضرورة ، لان كل انحراف غير طبيعي في التعبير او التفكير يكشف « اللعبة » ويضيع الجو التأثيري الذي تحاوله التمثيلية ، كما يتحتم ان تكون الخاتمة متمشية مع

سير الحوادث بحيث يتوقعها المشاهد، ويراها عاقبة طبيعية غير مفتعلة ولا مستحيلة مهما كان فيها من عنصر المفاجأة .

يتبين من هذا كله ان التمثيلية في حاجة الى موهبة اخرى غير الموهبة القصصية . فالموهبة في القصة تصوير وتسلسل واستطراد . والموهبة في التمثيلية تنسيق وتقطيع وحركة،

وفي القصّة تنسيق لاشك فيه ، في اختيار الحوادث وترتيبها لتؤدي الى نهاية معينة طبيعية في الوقت ذاته . ولكن المسرحية تزيد على هذا اختياراً آخر . هو اختيار أبرز الحوادث المتقطعة بحيث تغني عن الحوادث المتسلسلة الساقطة في الفجوات قبل الفصل الاول وبين الفصول . وهي في هذا أشبه بعمل المصور في اختيار منظر واحد من مناظر الموضوع يوحي بما سبق من مناظره وبما لحق .

وتصوير طبيعة انسانية أو موقف انساني بالوصف شيء ، وتشخيصه بالحركة المحسوسة واللفظة المنطوقة شيء آخر ؛ والمقدرة التي يحتاج اليها الكاتب ليخلق شخوصاً ناطقة متحركة هي مقدرة من نوع آخر غير التي يحتاج اليها ليخلق شخوصاً موصوفة مرسومة .

والبراعة في الحوار ـ تلك الجمل القصيرة التي قد تكون في بعض الأحيان لفظاً واحداً ـ غير البراعة في الوصف المتسلسل المطرد المطلق من جميع القيود .

والجملة الزائدة في القصة قد تستساغ لما فيها من فن لفظي وتصويري ولكن الجملة الزائدة في الحوار قد تطفيء الموقف ، وتمل النظارة ، لانها تبطيء الحركة عن موعدها المناسب . والحركة أهم من العبارة في المسرح ! وكثير من الحوادث يستساغ حين يكون أوصافاً في عبارات ، ولكنه يمل ويستسخف حين يكون حوادث وحركات .

ويتبين من هذا كذلك أن الموضوع الذي تستطيع أن تعالجه التمثيلية ينحرف قليلاً أو كثيراً عن الموضوع الذي تستطيع أن تعالجه القصة . فكل الموضوعات هي موضوعات قصصية. سواء كانت متحركة أو ساكنة ، وسواء تمت هذه الحركة في الخارج أو في الشعور . أي سواء تضمنت حوادث أو تضمنت مشاعر . فتملك القصة مثلا أن تستنفد أربعمائة صفحة تصف لنا فيها خواطر فرد أو عدة أفراد فقط دون أن يأتي هذا الفرد بحركة ما ، ودون أن يصنع هؤلاء الافراد سوى تبادل كلمات وعبارات قليلة حول مشكلة شعورية أو ذهنية تتم كلها في داخل الشخصية الانسانية. أما التمثيلية فلا تملك هذا . لا بد من حركة.وحركة

منظورة غالباً . والحركة الشعورية والذهنية إن لم تمثل في حركات محسوسة تفقد حرارتها وتمل النظارة .

ومن هنا يتميز نوع الموضوعات التي تستطيع التمثيليات أن تعالجها . فهي الموضوعات الواقعية على وجه الاجمال ، والتي يكون مجالها هو الارض بل رقعة محدودة من الارض ، والتي تكثر فيها الحركة الانسانية المحسوسة على قدر الامكان .

ومن هنا كذلك ندرك أن التمثيلية الرمزية تختار ميداناً غير ميدان التمثيلية . لأنها تستعيض بالفكرة عن الشخص ، وبالحركة الفكرية عن الحركة الحسية . فتخل بشرطين أساسيين في التمثيلية : الواقعية والحركة . وهما قوامها الاصيل .

ولذلك أخفقت تمثيليات توفيق الحكيم في مصر . على وجه التقريب . وليس مرجع هذا الاخفاق الى الاخراج والتمثيل . بل مرجعه في الغالب الى خروج هذه التمثيليات عن ميدانها الطبيعي ، وعدم اتساقها مع الأدوات الميسرة للتعبير في التمثيلية وهي أدوات مشتركة من اللفظ والممثل والمسرح والنظارة بخلاف الفنون الادبية الاخرى التي أداتها اللفظ وحده.

نعم إن للتمثيلية الرمزية قيمتها الادبية المطلقة . ولكن لتقرأ لا لتمثل . أي لتأخذ وضع القصة . الا أنها لكي تملأ مكانها هنا يجب أن تضم الى قيمتها الذهنية قيمة شعورية انسانية ، تمنحها الحرارة وتجعلها قادرة على الايحاء الشعوري مثيرة للانفعال،وإلا بقيت باردة في المنطقة الفكرية المجردة ، لاتحمل من الرصيد الشعوري جواز المرور الى سجل « العمل الادبي » الذي هو كما أسلفنا : « تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » .

* * *

ويحسن قبل إنهاء هذا الفصل أن أوضح معنى « الواقعيه » الذي نعنيه هنا . فليس الانسان السوي هو فقط الانسان الواقعي ، بل كذلك الانسان الشاذ ارتفاعاً وهبوطا ، وصحةومرضاً.فمكبث وأوديب وهملت ومجنون ليلى وعبد الرحمن القس وروميو وجولييت.. كلهم أشخاص واقعيون طبيعيون [١] . لأن الشاذ طبيعي كذلك ، مادام الشذوذ داخلاً في دائرة الطبيعة الواقعة .

---

(١) لم آخذ هنا بالاصطلاحات الاجنبية عن « الرومانسية » و « الواقعية » . . . الخ إنما نظرت الى طبيعة هذه الشخصيات وإمكان وجودها في الحياة ، واستخدمت كلمة « واقعية » بمعنى جائزة الوقوع .

نعم ان هناك ميلاً الآن الى إظهار أكثر من جانب واحد في الشخصية الواحدة . لان الدراسات النفسية الحديثة قد أوضحت ما كان من قبل ملحوظاً من أن الشخصية الانسانية مزيج من المشاعر والأحاسيس والدوافع الخيرة والشريرة ، والعناصر الوضيعة والرفيعة ، وأنه ليس هناك في عالم النفس أسود خالص ولا أبيض خالص ، ولا بد أن ينتفع الادب مما تكشفه الدراسات والملاحظات في عالم النفس وعالم الظاهر .

ولكن هذا لا ينفي أن اتجاهاً واحداً جارفاً في بعض النفوس غير السوية هو الذي يطبع الشخصية. فلا حرج على كاتب التمثيلية أن يبرز هذا الجانب كاملاً واضحاً في بعض الاحيان، مادام قادراً على أن يشعرنا بحقيقة الموقف وجديته بلا تعمل ولا افتعال .

أما الموضوع فلا تقيد فيه بغير القيود الطبيعية للتمثيلية ، وهي التي تحدثنا عنها من قبل . فيستوي بعد ذلك أن يكون تاريخياً او حاضراً او مستقبلا ، مادام العنصر الانساني الواقعي ملحوظاً فيه. ولا عبرة بما يحتمه بعض أنصار المذاهب الاجتماعية من تقييد الاديب بموضوعات معينة تخص الصراع الاجتماعي في فترة خاصه ، او تصور رجل الشارع دون بقية الطبقات . فذلك تقييد للفن بغير قيوده . وإن كانت التمثيلية بالذات من الفنون التي تزداد حيوية حين تعالج المشكلات المعاصرة . ولكن يجب أن ينظر الى هذا من الناحية الفنية لا من الناحية الاجتماعية . أي أن يعالج الموضوع على اساس تأثرات الفنان الذاتية لا على اساس ايحاء مفتعل وتوجية من خارج النفس .

* * *

وتبقى كلمة عن لغة الحوار .

وقد قلنا إن كل انحراف غير طبيعي في التعبير او التفكير « يكشف اللعبة ويضيع الجو التأثيري الذي تحاوله التمثيلية » فيجب اذن أن تكون لغة الحوار مناسبة لمستوى الشخصيات التفكيري . وإذا كان من غير الجائز ان ينطق الرجل العامي بالفكرة الفلسفية ، فكذلك ينبغي ألا ننطقه بلغة كبار الأدباء !

واللغة العربية — ولو أنها لغة الخواص — يستطاع تطويعها المستويات المختلفة كما أسلفنا في القصة . وهذا التطويع هنا ألزم ، لأنه جزء أساسي من كيان التعبير في التمثيلية .

وهذا يسوقنا الى التمثيلية المنظومة . وفي اعتقادي أن العصر لم يعد يحتمل أن تكتب

التمثيلية . فلم يعد من الطبيعي ان يعبر الشعر عن غير اللحظات الفائقة في الحياة كما أسلفنا .
والتمثيلية التي تمثل الواقع الطبيعي ليست كلها لحظات فائقة بطبيعة الحال ، وموضوعاتها
الحاضرة موضوعات عصرية في الغالب ، لان هذه هي أنسب الموضوعات .

ويجوز في بعض الأحيان أن يعبر عن مواقف خاصة في التمثيلية شعراً اذا كان موضوعها
تاريخياً او عاطفياً. ولكني لا أكاد أتصور أن يقف جماعة من الناس ساعتين او ثلاثاً يتخاطبون
بالشعر ، لا في هذا العصر ، ولا حتى في العصور القديمة ، الا أن الموقف في هذا العصر
أعجب والتزوير أوضح .. لقد انقضى عصر التمثيلية الشعرية ولا فائدة من بعث قديم مات !

التَرجَمَة وَالسِّيرَة

التراجم الشخصية فن حديث من فنون الادب ، انفصل عن علم التاريخ ، ودخل
عالم الادب من باب الطاقة الشعورية التي يبثها الاديب في موضوعه ، والقيم الفنية التي
يضمنها تعبيره .

والتراجم على هذا الوضع تشتمل العنصرين الأساسيين للعمل الادبي: «التجربة الشعورية»
و «العبارة الموحية عن هذه التجربة » لأن إحساس المؤلف بحياة من يترجم له . وبظروفه
وحالاته النفسية ، وتطبيقها على تجاربه هو في عالم الشعور والحياة ، وعلى التجارب الانسانية
التي خبرها بنفسه او في قراءته ، ومحاولة استنفاذ الملابسات التي أحاطت بحياة بطله وذهبت
في تيه الوجود ، واستحضارها في الذهن والشعور من حياة البطل لحظة فلحظة . . . كل
هذا يجعل عنصر « التجربة الشعورية » ذا وجود حقيقي في ترجمة الشخصية . اما القيم
التعبيرية فهي بطبيعتها ستوجد بوجود التجربة الشعورية على هذا النحو من القوة والوضوح .

فاذا خلت الترجمة من هذين العنصرين ، او من أحدهما ، استحالت سيرة او تاريخاً بعيداً
عن عالم الادب . فمجرد سرد الحوادث والوقائع — مهما بلغ من الدقة والتفصيل والتحقيق —
ليس هو « الترجمة » انما هو المادة الخامة التي تصنع منها الترجمة ، حين يتناولها مؤلف
موهوب ، فينفخ فيها روحاً وحياة ، ويستنقذ من خلالها الكائن الانساني الذي وقعت له ،
ويجعله يعيد تمثيلها كما لو كان حياً ، وكنا نحن القراء نشهده مرة اخرى يقوم بما قام به في
الحياة ، ويعترض طريقه ما اعترض طريقه في الحياة .

للقيم التعبيرية هنا كل مالها من الأصالة في فنون الادب الاخرى . فاللفظة المشعة والعبارة الموحية ، وطريقة السير في الموضوع . . كلها ذات اثر في خلق جو الحيـــاة حول البطل ، وتجسيم الصور الخيالية لهذه الحياة المبعوثة.والترجمة على هذا الوضع « قصة » تستمد عناصرها من الواقع لا من الخيال ولكن عنصر الخيال فيها ليس معدومــــاً . فهو الذي يحيي حوادث الماضي ويستحضرها كأنها قائمة في الحاضر ، وهو الذى يخلع سمة الحياة على الشخصية كأنها بعثت تعيش .

وليست الشخصية الانسانية وحدها هي التي تتناولها الترجمة على هذا الأساس . فالمدن ، وربما الممالك ، تمكن الترجمة لها على هذا النحو ، فتصور كائنات حية تنمو نمواً عضويـــاً ، وتشب وتهرم وتشيخ ، ويقع لها من الحوادث مايقع للأحياء ، وتتعاطف مع الكون والحياة كما يتعاطف الأحيــــاء . وترجمة « إميل لدفيج » للنيل لاتقل روعة عن ترجمته لنابليون ، ولا تقل حركة وحيوية وانعطافاً .

ولدينا في اللغة العربية عدة نماذج للتراجم ليست واحدة منها مما ينطبق عليـــه نص الاصطلاح الحرفي : « ترجمة » .

لدينا طريقة العقاد في رسم « صور نفسية » للبطل بعرض خصائصه الاساسية البارزة ، والتدليل عليها بحوادث منتقاة من تاريخه لها دلالاتها على هذه الخصـــائص ، دون الدخول في تفصيلات حياته ، وتتبع خطاه ، وكتب « العبقريات » كلها من هذا الطراز .

ويبلغ فيها من البراعة الى حد أن خطا هنا وخطا هناك في الصورة يبرز الملامح،ويصور السمات ، ويدع هذه الشخصية تنتفض حية ، معروفة لدينا كما لو كنا صحبناها أمداً طويلا . وهو يسكب في هذه الصورة عصارة نفسه ، وخلاصة تجاربه وقوة منطقه ونصاعة تعبيره . ولهذا تعد تلك « العبقريات » احسن أعماله .

ولكن هذه الطريقة – على مافيها من إبداع – ليست مأمونة ، لأن الغلطة الصغيرة فيها تذهب بالصورة كلها . فهي غلطة في سمة انسانية ، لا في حادثة جزئية . ولا تخلو من نقص وخطر ، لان الشخصية الانسانية ليست وحدة ثابتة في جميع الظروف والأحوال ، فالاكتفاء بالسمات البارزة « والخصائص الكبيرة ، والحوادث المختارة ، لايكفل تصوير الشخصية من كل جوانبها، وفي جميع ملابساتها ، ولا يضمن لنا صورة من الحيـــاة المتسلسلة للبطل كما

عاشها اول مرة . اي لا يضمن لنا سمة القصه وهي سمة ضرورية في « ترجمة الشخصية » . كما أن قلة عناية العقاد بتحرير النصوص والحوادث التي يرتكن اليها في رسم خطوط الشخصية الاساسية قد تقود الى أخطاء اساسية في تصويرها ، وتنتهي الى صورة مضللة او محرفة .

ولدينا الطريقة المقابلة لطريقة العقاد وهي طريقة هيكل في « حياة محمد » وفي « الصديق أبو بكر » وفي « الفاروق عمر » ، ولكن هيكل تنقصه الحساسية الشاعرية ، وهي عنصر أصيل في الترجمة لأنها هي التي تكفل الحياة للسيرة ، وتضمن عملية البعث . فليست الترجمة حوادث تروى، بل حياة تعاد . كما ينقصه إدراك روح الفترة التي عاشت فيها هذه الشخصيات. ومن ثم فهو لا يحسن إدراك العوامل الشعورية التي كانت تعتمل في نفوس محمد او أبي بكر او عمر او كثير من الشخصيات الاخرى التي عاشت في هذا الاطار .

والقارىء لكتب هيكل هذه يجد سرداً للحوادث وتعليقاً عليها ، ومناقشة الآراء فيها . وهذا كله يبدد الصورة الانسانية من ورائها ، ويحيلها سيرة تاريخية جامدة ، عنصر الحياة فيها ضئيل. ويصعب احتسابها «عملاً ادبياً » بالمقاييس التي أسلفناها الا في مواضع منها معدودة .

وهناك طريقة ثالثة وهي طريقة شفيق غربال في كتابه عن « محمد علي الكبير » يرسم فيها الشخصية تعمل في ظروفها ومحيطها ؛ وهو لا يجانب الترتيب التاريخي في السيرة ، ولا يتخطاه ليجمع الحوادث ذات الدلالة على سمة معينة — كما يصنع العقاد — ولكنه كذلك لا يتقيد بالاستعراض الكامل لحوادث السيرة — على طريقة هيكل — فهو يختار منها على الترتيب التاريخي مايصور شخصية البطل وظروف محيطه ، وطريقة عمله في هذا المحيط .

ولكن هذا العمل أقرب الى علم التاريخ منه الى فن الادب . لأن إحياء الشخصية كأنها تعيش وتعاني التجارب الشعورية وتنفعل بها ، وتؤثر في سواها .. كل هذا لم يكن من برنامج المؤلف . لأنه لم يرد تصوير حياة بطل انما أراد تأريخ سيرته . وهذا مايبعدها عن نطاق الادب الى نطاق التاريخ .

بقي لدينا طراز لم يرد به صاحبه أن يكون « ترجمة » خالصة ، ولم يرد به ان يكون بحثاً أدبياً خالصاً . انما هو بين بين . ذلك هو طراز طه حسين في كتابه : « مع المتنبي » .

وهذا الطراز لا يدخل علم الادب تحت عنوان « التراجم » ولا تحت عنوان « البحوث الادبية » انما يدخله تحت عنوان « الاستعراض التصويري ». فالمؤلف يرسم في الطريق بعض

ملامح الشخصية ، ويستعرض بعض الحوادث التي صادفتها ، ويصور انفعالاتها بهذه الحوادث واستجاباتها الشعورية ؛ ويخلع الحياة على هذه الانفعالات والاستجـابات ؛ ويدخل في ذلك بعض الدراسة الادبية لمخلفات هذه الشخصية وهذا « عمل ادبي » له من خصائص العمل الادبي التجربة الشعورية والتعبير عنها في صورة موحية . ولكنه ليس « ترجمة » وإن نكن تحدثنا عنه تحت هذا العنوان !

ولعل كتاب « جبران » لمخائيل نعيمة قد حقق سمة القصة في الترجمة ، ولعله الوحيد في المكتبة العربية من نوعه في تحقيقها . ولكننـا لا ننسى ظروف الصداقة والمصاحبة الشخصية بين المترجم والمترجم له ، وهي ظروف لم تتح لأصحاب التراجم الآخرين ، فجاءت الترجمة هنا أشبه شيء بالذكريات الشخصية الحية .

* * *

ومن هذا البيان يبدو لنا أن مكان التراجم بمعناها الاصطلاحي الكامل لا يزال ناقصاً في المكتبة العربية. وإنه ليكمل حين تجتمع طريقة العقاد الشاعرية الى طريقة هيكل الاستعراضية مع تحرير النصوص وتحقيق الحوادث وتوافر الادراك الصحيح لروح الفترة وروح الشخصية.. وحين تصور الشخصية تصويراً حياً وهي تخطو خطوة خطوة ، وتعيد دورها على صفحـات الكتاب كما لو كانت تعيشه في الحياة ؛ كما صنع ميخائيل نعيمة !

الخاطرة والمقالة والبحث

هناك نوعان من العمل الادبي نطلق عليهما لفظ « المقالة » وهما يتشابهان في الظاهر ويختلفان في الحقيقة . فاحداهما انفعالية والاخرى تقريرية ، ولعل من الأنسب ان نفرق بينهما في الاسم بدل ان نفرق بينهما في الوصف ، فنقصر لفظ « المقـــالة » على النوع الثاني ، ونسمي النوع الاول « خاطرة » .

ونبادر بكلمة ايضاحية عن كل منهما تكشف عن الطبيعة المختلفة لكليهما .

الخاطرة في النثر تقابل القصيدة الغنائية في الشعر ، وتؤدي وظيفتها في عرض التجارب الشعورية التي تناسبها .

فالقصيدة الغنائية مجرد تعبير في صورة موحية عن تجربة شعورية ، بلغت من الامتيـاز حداً خاصاً. والشاعر في هذه الحالة لا يفعل أكثر من الانسياب مع أحاسيسه وانفعالاته بهذه التجربة المعينة ، وتجميع المشاعر المتناثرة حول هذه التجربة ، والاهتداء الى الصورة اللفظية التي تتفق بايقاعها وظلالها ومعانيها مع الجو الشعوري الذي يخالجه . وكثير من هذا يتم بعيداً عن الوعي في حالات معينة ، حتى ليبدو كأنه إلهام من مصدر مجهول . هذا المصدر الذي يميل علماء التحليل النفسي الى حصره في « اللاشعور » .

وحقيقة انه لا بد من قسط من الوعي في عملية الخلق الفني . ولكن هذا القسط يزيد وينقص حسب نوع التجربة وقوتها ، وحسب طبيعة الشاعر وموهبته . إلا أن السمة البارزة في القصيدة هي انسيـاب الشاعر مع خواطره وأحاسيسه حتى تصل الى التركيز الواعي في الأداء اللفظي ، وقلما توجد الفكرة الواعية سلفـــاً قبل أن تجول في نفسه خواطر مبهمة ، وأحاسيس منسابة . إلا في شعر الفكرة . ونصيب هذا اللون من الشاعرية كما قلنا ضئيل . .
كل هذه السمات يمكن ان تنطبق على الخاطرة في عالم النثر ، مع استثناء واحـــد هو الوزن والقافية ، وكثيراً مايوجد لون من الايقاع فيها يقابل الوزن ، ونوع من التوافق في المقاطع يقابل القافية ، لأن طبيعة التجارب التي تعالجها لا تستغني عن قسط قوى من الايقاع والتنغيم .

أما المقالة فهي فكرة قبل كل شيء وموضوع . فكرة واعيـة ، وموضوع معين يحتوي قضية يراد بحثها ، قضية تجمع عناصرها وترتب ، بحيث تؤدي الى نتيجة معينة وغاية مرسومة من اول الامر . وليس الانفعال الوجداني هو غايتها ولكنه الاقتناع الفكري .

ونضرب الأمثلة لكلا هذين الطرازين فيما يلي :

يقول ميخائيل نعيمة بعنوان : « الصخور » .

« بيني وبين الصخور مودة ما أستطيـع تفسيرها ، ولا تحديد الزمان الذي نشأت فيه ، ولكني أحسها عميقة وثيقة ، بعيدة الغور والقرار ، فلعلها تعود الى يوم كنت طينة في يد الله . وكأن النسمة التي جعلت من الطينة إنساناً ما كانت لتزيد تلك المودة غير تأصل وجمـال ونقاوة ، حتى انها لتبلغ بي في بعض الأحايين درجة الهيام . فاذا ما انحجبت عن الصخور ، او انحجبت عني ، ثم أتيـح لي ان أعثر على واحد منها أينما كان ، ومهما يكن شكله او حجمه او لونه ، أحسست جذلاً في دمي ، وبهجة في عيني ، ودوافع في مفاصلي تدفعني اليه . فاذا

تمكنت من لمسه لمسته برفق ولهفـــة ومحبة ، وإلا اكتفيت بما ترشفه عيني من رحيق أنسه وهدوئه ورزانته ومودته .

« ولا شك عنـدي في أن القدرة التي لاتمسك عن كل ذي حاجة حاجته اذا كان في قضائها خير للحاجة والمحتاج ،كانت رفيقة بي وسخية علي" الى أبعد حدود الرفق والسخاء ، فقد باركتني بثروة لا نفاد لها من الصخور التي يندر ان يضارعها مضارع حتى في هذه الجبال المبكي عليها من اصدقائها والمهجورة من ابنائها لوفرة غناهـــا بالصخور . ففي جبهة « صنين » وحده لي معين لا ينضب من الفتنة الخرساء المنهلة بغير انقطاع من محاجر صخوره ونحورها ، والمترقرقة على منـاكبه بكل ألوان الشموس والاقمار والامسية والاسحار ، ووهج الهجيرة وظلال السحاب ، وأنداء الضباب وأنفاس الفصول ، وأنغام الدهور ... الخ » .

ويقول جبران خليل جبران بعنوان « الحروف النارية » :

« أهكذا تمر الليال ؟ أهكذا تندثر تحت اقدام الدهر؟أهكذا تطوينا الاجيال ولا تحفظ لنا سوى اسم تخطه على صحفها بمـاء بدلاً من المداد ؛ أينطفيء هذا النور وتزول هذه المحبة وتضمحل هذه الاماني ؟

« أيهدم الموت كل مانبنيه ، ويذري الهواء كل مانقوله ، ويخفي الظل كل مانفعله ؟

« أهذه هي الحياة ؟ هل هي ماض قد زال واختفت آثاره ، وحاضر يركض لاحقاً بالماضي ، ومستقبل لامعنى له الا اذا ما مر وصار حاضراً او ماضياً ؟

« أهكذا يكون الانسان مثل زبد البحر يطفو دقيقة على وجه الماء ثم تمر نسمات الهواء فتطفئه ويصبح كأنه لم يكن .

« لا لعمري . فحقيقة الحياة حياة . حياة لم يكن ابتداؤها في الرحم ، ولن يكون منتهاها في اللحد ، وما هذه السنوات إلا لحظة من حياة أزلية أبدية . هذا العمر الدنيوي مع كل ما فية هو حلم بجانب اليقظة التي ندعوها الموت المخيف ، حلم ولكن كل ما رأيناه وفعلناه فيه يبقى ببقاء الله .

« فالأثير يحمل كل ابتسامة وكل تنهدة تصعد من قلوبنا، ويحفظ صدى كل قبلة مصدرها المحبة ، والملائكة تحصي كل دمعة يقطرها الحزن من مآقينـا ، وتعيد على مسمع الأرواح السابحة في فضاء اللانهاية كل انشودة ابتدعها الفرح من شواعرنا .

« هناك في العالم الآتي سنرى جميع تموجات شواعرنا ، واهتزازات قلوبنا . وهناك ندرك كنه ألوهيتنا التي نحتقرها الآن مدفوعين بعوامل القنوط .

« الضلال الذي ندعوه اليوم ضغطاً سيظهر في الغد كحلقة كيانها واجب لتكملة سلسلة حياة ابن آدم .

« الأتعاب التي لا نكافأ عليها الآن ستحيا معنا ، وتذيع مجدنا ، والارزاء التي نحتملها ستكون إكليلا لفخرنا .

« هذا ولو علم « كيتس » ذلك البلبل الصداح أن أناشيده لم تزل تبث روح محبة الجمال في قلوب البشر لقال : « احفروا على لوح قبري : هنا بقايا من كتب اسمه على أديم السماء بأحرف من نار » [1] .

وواضح أن ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران ، لا يريدان أن يؤديا إلينا « فكرة » ما . إنما يريدان أن يعرضا علينا « خاطرة » شعورية أو عدة خواطر ، انفعلت بها أحاسيسهما كما ينفعل الشاعر باحساس مافيسترسل معه ويرسمه لنا في صورة لفظية تنساب كانسيابه ، وقد تتضمن فكرة ولكنها ليست ذهنية .

وهنا ولاشك اختيار للصور والظلال ، ومراعاة للايقاع ، لان هذه الخواطر أشبه شيء بخواطر الشعر الغنائي ، بل هي خواطر شعرية يستطيع النثر الموقع المصور أن يستنفدها ، ولا يحتاج الى ايقاع النظم الواضح المقسم ، لأن طبيعتها اقل انفعالا بحيث يغني فيها هذا الضرب من التعبير .

أما المقالة فلها شأن آخر . إنها تشرح فكرة وتجمع لها الاسانيد ، وتعتاض عن اللفظ المصور باللفظ المجرد ، وتغني فيها المعاني المجردة عن الصور والظلال في معظم الأحوال .

ومثلها هو سائر مانكتبه من بحوث قصيرة حول مسألة واحدة من المسائل السياسية أو الاجتماعية او الفلسفية ، فهي بحث قصير .

وهذان النموذجان يصوران طبيعة المقالة :

يقول العقاد بعنوان « الأدب والمذاهب الهدامة » :

---

(١) تعليقاً على قول كيتس : احفروا على لوح قبري : هنا رفات من كتب اسمه بماء .

« من العناء الضائع تعريف الأدب على صورة من الصور للاعتراف بنوع من الادب وإنكار نوع آخر ، فما من تعريف سمعناه إلا وهو يسمح لكل أدب ان ينطوي فيه .

« يقال مثلا ان الأدب ظاهرة اجتماعية،أو يقال انه ظاهرة اقتصادية أو ظاهرة بيولوجية او غير ذلك من الظواهر المختلفة ، ولك ان تقول عن ظاهرة من الظواهر او عنها جميعاً : حسن ثم ماذا ؟ فلا يسع صاحب التعريف ان ينتهي بك الى باب مغلق على نوع من انواع الآداب .

« ذلك أن الأدب كالحياة لأنه تعبير عنها فلا يستوعبه مذهب ولا يستغرقه اسلوب .

« قل مثلا ان الادب ظاهرة اجتماعية ، فماذا في هذا ؟

« ان المجتمع لا يستنفد أغراضه ومقاصده في اربع وعشرين ساعة ، ولا في سبعة أيام ، ولا في عام او بضعة أعوام .

« ومن الجائز ان ظاهرة اجتماعية تتحقق خلال خمسين سنة ، وتبدأ في هذه السنة وكأنها معزولة عن المجتمع أو مناقضة لمصالحه الظاهرة ، ولكنها بعد خمسين سنة تؤتي ثمراتها التي لا نعرفها اليوم ولا نعرف سلفاً كيف تكون .

« وليس أضر بالمجتمع مثلا من قطع النسل ، ولكن الكاتب قد يشجع العزوبة في قصة يكتبها ، وقد يكون تشجيعه لها احتجاجاً على نظام الزواج في المجتمع ، وقد يؤتي هذا الاحتجاج ثمرته بعد سنوات ، فيصح على هذا الاعتبار ان يكون تشجيع العزوبة ظاهرة اجتماعية ودليلاً على مرض اجتماعي يحتاج الى العلاج .

« فاذا قلنا ان الادب ظاهرة اجتماعية فما الذي اجتناه بهذا التعريف ؟ وما الذي حرمناه ؟

« بل أنت مستطيع ان تشيد بالأدب الذي يسمونه ادب البرج العاجي ولا تخرج به من الأدب الذي هو مسألة اجتماعية .

فاذا جاز في المجتمع أن تغرس حديقة للنزهة لا تزرع فيها القمح والشعير ولا تغرس فيها التفاح والكمثرى فقد جاز في هذا المجتمع نفسه ان تنظم الشعر وصفاً للأزهار والبساتين .

« واذا جاز في المجتمع ان تنشيء مصلحة للآثار لا تبيع تحفها ولا تساوم عليها فقد جاز في المجتمع نفسه ان تصف أبا الهول بمقال او عدة مقالات ، وجاز فيه ايضاً ان تحكي تلك الآثار بصناعة الصور والتماثيل .

« ومن السخف ان يقال ان الطبقة الحاكمة هي التي تنحرف بالأدب عن خدمة المجتمع لخدمة مصالحها ومآربها . وان الامر لو وكل الى الشعب لما نظم أحد شعراً ولا كتب حرفاً في غير القوت والكساء والدواء وما يلحق بهذه الاشياء .

« فقد عرفنا الادب الشعبي بمصر سبعة قرون متوالية ، فلم نعرف فيه هذه الشروط ولا تلك الموانع ، ولم نعرف له صبغة عامة غير الصبغة الانسانية التي تعم جميع الطبقات في جميع الاوقات .

« على اي موضوع كان الادب الشعبي يدور بمصر منذ القرن السادس للهجرة ؟

«انه كان يدور على ملاحم أبي زيد الهلالي والزناتي خليفة والزير سالم وسيف بن ذي يزن وغيرهم من أبطال هذا الطراز .

« وقد اختلفت الهيئة الحاكمة خلال هذه القرون من الدولة الفاطمية الى الايوبية الى دول المماليك الى الدوله العلوية .

«واختلفت الاحوال الاقتصادية من رواج النقل في تجارة المشرق والمغرب الى انقطاع الصلة بينها الى نشأة الزراعة القطنية الى تجدد المعاملات التجارية بين القارات الشرقية والغربية.

« وفي جميع هذه القرون كانت قصة أبي زيد هي هي ، وقصة الزير سالم على نسختها الاولى ، وقصة الذوين والتبابعة مسموعة في القرن الثالث عشر كما كانت تسمع قبل ذلك بثلاثة او اربعة قرون .

« هذا هو رأي الشعب في الادب الشعبي ، لا سلطان عليه للطبقة الحاكمة لان هذه الطبقة الحاكمة كانت تجهل اللغة التي نظمت بها قصائد السيرة الهلالية وما شابهها ،ولان قبائل بني هلال وبني تغلب وبني من شئت من الآباء لم يكن لها سلطان على الدولة الحاكمة،ولا كانت الدولة الحاكمة ممتزة بهم او جارية في نظام المجتمع على مثالهم .

« فلماذا اقبل الشعب على تلك الملاحم يسمعها ولا يمل سماعها سبعة قرون او تزيد ؟

« واذا كانت الافلام والروايات المسرحية في قبضة المخرجين وكان المخرجون في قبضة رأس المال فشاعر الربابة الذي تسخره عشرة دراهم من العشاء الى مطلع الفجر تراه في أي قبضة كان ؟.. وما هي المناورات المصرفية او البرجوازية او الحركية او الاستراتيجية التي كانت تدبر من وراء الستار لصرف الشاعر عن الكلام في الرغيف والفول المدمس الى الكلام في البطولة والغزل وغرام مرعي وسعدي وآخرون وأخريات ؟

« ان هذه الملاحم حقيقة واقعة ، وان غرام الشعب بهـا حقيقة واقعة ، وان ثباته على الافتتان بها مع اختلاف الدول والاحوال الاقتصادية والطبقات الحاكمة حقيقة واقعة .

« فأين يذهب تعريفنا الأدب بأنه مسألة اجتماعية بين هذه الحقائق الواقعة وأي فرق بين الأخذ بذلك التعريف واهماله غاية الاهمال ؟

« أليس المقصود بالادب الشعبي ان يكتب بلغة الشعب ؟

« أليس المقصود ان يلقي القبول والاقبال عند طبقة الشعب ؟

« أليس المقصود به ان يصدر من صميم الشعب ولا يصدر من الحكام المستغلين ؟

« أليس المقصود به أن يأتي طواعية من الناظم الى المستمعين بغير تسليط ولا اكراه ؟

« بلى . . . وكل اولئك كان موفوراً للملاحم الهلالية وما جرى مجراها ، فلماذا كانت هذه الملاحم دائرة على البطولة والغزل ولم تكن دائرة على الرغيف والفول المدمس ؟ ومن الذي اكره الشعب على طلب هذه المعاني والاعراض عما عداها ؟

« جواب واحد ولا سبيل الى الحيد عنه بكلمة من كلمات الرطانة التي يلفظ بها أصحاب الامر والنهي في تعريفات الآداب .

« وذلك الجواب هو شعور الانسان .

« فالشعب « انسان » قبل كل شيء ، ونفس الانسان تهتز في كل زمان لأريحية البطولة والغزل ، وتجري في ذلك على سنة الحياة التي لا سنة غيرها للأدب والفن ، كيفما اختلفت الطبقة الحاكمة ، واختلفت احوال المعيشة ، واختلف الناظمون والمستمعون .

« لقد كان الشعب يستمع الى ملاحم أبي زيد وهو موفور الطعام ناعم بالرخاء والسلام ، وكان يستمع اليها وهو مهدد بالمجاعة والوباء ، ولم يكن من همّ الحاكمين ان يعلموا المحكومين البطولة ويعرضوا امامهم قدوة المجـازفة والهجوم على الموت والخطر ، ولعلهم قد مضى عليهم زمن وهم لا يعلمون من هو ابو زيد ولا يسمعون باسمه ، بل لعلهم منعوا الجلوس على القهوات التي تنشد فيها تلك الملاحم مرات بعد مرات منعاً للضوضاء والشجـار ، وهم لا يدرون من اسبابه الكثير او القليل .

« ثم بطلت ملاحم ابي زيد وخلفتها بطولة رعاة البقر في البراري الامريكية ، او خلفتها بطولة العصابات في المدن الكبرى ، ولم تكن لرعاة البقر ولا للعصابات دولة تروج لها الدعوة

في وادي النيل ، ولم يكن اقبـال الشعب على هذه الملاحم بعد تلك الملاحم لانه (تأمرك) بعد ان تعرب ، وانما حلت دار الصور المتحركة محل القهوة البلدية وبقي حب البطولة والغزل كما كان ، لانه حياة يفهمها الحي كائناً ما كان القائلون والممثلون .

« واذا انحدرنا من عالم الانسان الى عالم الحيوان والنبات .

« فما هو العنوان الاجتماعي الذي يندرج تحته زهر الفول وتغريد العصفور ؟

« إننا نتخيل في هذه اللحظة رطانا من اصحاب البرجوازيات والاسبرخائيات والانتهازيات قد شال بأنفه وصعر خده وامتلأ عجباً من هؤلاء النـاس الذين يسألون امثال هذه الاسئلة الفضولية ويخفى عليهم ان الامر متعلق باللقاح والتناسل ووفرة الغذاء في الربيـع !

« وأفادهم الله وان لم يفيدونا شيئاً .

« ولكنهم مسؤولون بعد ذلك : لماذا يغني العصفور يا ترى اذا شبع ؟ أليس الشبـع هو المقصود وفيه الكفاية ؟ ولماذا يغني اذا تغزل ؟ أليست الغريزة الجنسية هناك ؟ ولماذا تضيـع الطبيعة وقتها في تزويق اوراق الفول ؟ أليس هذا ترفا برجوازياً استرخائياً مظهرياً الى آخر هذه المنسوبات ؟

« ما عهدنا في تاريخ الانسان حطة دون هذه الحطة التي يهبط اليها – منتفخين بكبرياء الجهل – من يسمون انفسهم بالتقدميين .

« وما عهدنا احداً اشد على الشعب قسوة من هؤلاء الذين يزعمون الغيرة على الشعب ويجمعون عليه بين الحرمان من المال والحرمان من الشعور . فاذا كان المجتمـع « الرأسمالي » يقسو على الفقير فيحرمه ضرورات العيش فأفظـع من ذلك قسوة من يجرده من الشعور الانساني ويفرض عليه ان يجهل معاني البطولة والعاطفة لانه فقير . . . واذا كان المجتمع « الرأسمالي » يفرض على الفقير ان يعمل لقوته فأفظـع منه قسوة من يفرض عليه ان يقرأ لقوته ويتريض لقوته وينام ويصحو ويحلم ويعلم لقوته ، ولا شيء غير قوته في العلم ولا في الفن ولا في الادب ولا في الواقع ولا في الخيال .

« لقد كان أجهل جاهل من المستمعين الى ملاحم الهلالي والزير سالم إنساناً أكرم من هؤلاء التقدميين الذين يرسمون للأدب طريقه وللحياة طريقها، وهم عالة على الادب وعلى الحياة.

« وسيعاد تعريف الادب على ألف صورة : مسألة اجتماعية تارة ومسألة اقتصـادية تارة

ومسألة حركية او سكونية تارة او تارات . ولكنه لن يمتنع بذلك عن موضوع ولن ينقطع لموضوع ، ولن يكون أدباً ما لم يكن له نصيب من شعور الانسان ، وبهذه المثابة يحدثنا عن القطب الشمالي فيحدثنا عن قريب ، ويروي لنا خبر البطولة فيروي لنا خبراً يهز نفس الفقير والغني والصغير والكبير ، ويذكر لنا الزهرية فلا يقول له قائل حي : دعها واذكر قدرة الفول المدمس ، مادام انساناً يرجع الى نفسه ، فيلمس منبت الفول وزهرته من تربة الحياة » .

« ويقول المؤلف بعنوان « منهج الادب الاسلامي » .

« الأدب — كسائر الفنون — تعبير موح عن قيم حية ينفعل بها ضمير الفنان هذه القيم قد تختلف من نفس الى نفس ، ومن بيئة الى بيئة ، ومن عصر الى عصر ، ولكنها في حال تنبثق من تصور معين للحياة ، والارتباطات فيها بين الانسان والكون ، وبين بعض الانسان وبعض .

« ومن العبث ان نحاول تجريد الادب أو الفنون عامة من القيم التي تحاول التعبير عنها مباشرة ، او التعبير عن وقعها في الحس الانساني، فاننا لو أفلحنا — وهذا متعذر — في تجريدها من هذه القيم ، لن نجد بين أيدينا سوى عبارات خاوية ، او خطوط جوفاء ، او أصوات غفل أو كتل صماء .

« كذلك من العبث محاولة فصل تلك القيم عن التصور الكلي للحياة ، والارتباطات فيها بين الانسان والكون ، وبين بعض الانسان وبعض ، ويستوي ان يشعر الانسان بأن له تصوراً خاصاً للحياة أو لا يشعر ، لان هذا قائم في نفسه على كل حال ، وهو الذي يحدد قيم الحياة في نظره . ويلون تأثراته بهذه القيم .

« والاسلام تصور معين للحياة ، تنبثق منه قيم خاصة لها ، فمن الطبيعي إذن أن يكون التعبير عن هذه القيم ، أو عن وقعها في نفس الفنان ، ذا لون خاص .

« وأهم خاصية للاسلام أنه عقيدة ضخمة جادة فاعلة خالقة منشئة ، تملأ فراغ النفس والحياة ، وتستنفد الطاقة البشرية في الشعور والعمل ، وفي الوجدان والحركة ، فلا تبقى فيها فراغاً للقلق والحيرة ، ولا للتأمل الضائع الذي لا ينشىء سوى الصور والتأملات .

« وأبرز ما فيه هو الواقعية العملية حتى في مجال التأملات والاشواق . فكل تأمل هو ادراك او محاولة لادراك طبيعة العلاقات الكونية أو الانسانية . وتوكيد للصلة بين الخالق والمخلوق ، أو بين مفردات هذا الوجود . وكل شوق هو دفعة لانشاء هدف ، او لتحقيق هدف ، مهما علا واستطال .

« وقد جاء الاسلام لتطوير الحياة وترقيتها . لا للرضى بواقعها في زمان ما أو في مكان ما ، ولا لمجرد تسجيل ما فيها من دوافع وكوابح ، ومن نزعات وقيود ، سواء في فترة خاصة ، او في المدى الطويل .

« مهمة الاسلام دائماً أن يدفع بالحياة الى التجدد والتطور والرقي ، وان يدفع بالطاقات البشرية الى الانشاء والانطلاق والارتفاع .

« ومن ثم فالادب او الفن المنبثق من التصور الاسلامي للحياة ، قد لا يحفل كثيراً بتصوير لحظات الضعف البشري ، ولا يتوسع في عرضها ، وبطبيعة الحال لا يحاول أن يبررها فضلا على ان يزينها بحجة ان هذا الضعف واقع ، فلا ضرورة لانكاره أو اخفائه .

« إن الاسلام لا ينكر ان في البشرية ضعفاً ، ولكنه يدرك كذلك ان في البشرية قوة . ويدرك ان مهمته هي تغليب القوة على الضعف ، ومحاولة رفع البشرية وتطويرها وترقيتها ، لا تبرير ضعفها أو تزيينه .

« والادب او الفن المنبثق من التصور الاسلامي للحياة قد يلم احياناً بلحظات الضعف البشري،ولكنه لا يلبث عندها إلا ريثما يحاول رفع البشرية من وهدة هذه اللحظات،واطلاقها من عقال الضرورة وضغطها . وهو لا يصنع هذا متأثراً بالمعنى الضيق لمفهوم « الأخلاق » انما يصنعه متأثراً بطبيعة التطور الاسلامي للحياة، وبطبيعة الاسلام ذاته في تطوير الحياة وترقيتها وعدم الاكتفاء بواقعها في لحظة او فترة .

« والنظرية الاسلامية لا تؤمن بسلبية الانسان في هذه الارض.ولا بضآلة الدور الذي يؤديه في تطوير الحياة . ومن ثم فالأدب أو الفن المنبثق من التصور الاسلامي لا يهتف للكائن البشري بضعفه ونقصه وهبوطه ، ولا يملأ فراغ مشاعره وحياته باطياف اللذائذ الحسية او بالتشهي الذي لا يخلق الا القلق والحيرة والحسد والسلبية . انما يهتف لهذا الكائن بأشواق الاستعلاء والطلاقة ، ويملأ فراغ حياته ومشاعره بالاهداف البشرية التي تطور الحياة وترقيها ، سواء في ضمير الفرد أو في واقع الجماعة .

« وليست الخطب الوعظية هي سبيل الأدب أو الفن المنبثق من التصور الاسلامي .فهذه وسيلة بدائية وليست عملاً فنياً بطبيعة الحال .

« كذلك ليست وظيفة هذا الأدب أو الفن هي تزوير الشخصية الانسانية أو الواقع الحيوي ، وابراز الحياة البشرية في صورة مثالية لا وجود لها . إنما هو الصدق في تصوير المقدرات الكامنه أو الظاهرة في الانسان . والصدق كذلك في تصوير أهداف الحياة اللائقة بعالم من البشر ، لا بقطيع من الذئاب .

« الأدب أو الفن المنبثق من التصور الاسلامي أدب أو فن موجه ، بحكم أن الاسلام حركة تطوير مستمر للحياة ، فهو لا يرضي بالواقع في لحظة أو جيل ولا يبرره أو يزينه لمجرد أنه واقع . فمهمته الرئيسية هي تغيير هذا الواقع وتحسينه والايحاء الدائم بالحركة الخالقة المنشئة لصور متجددة من الحياة .

« وقد يلتقي في هذا مع الادب أو الفن الموجه بالتفسير المادي للتاريخ . يلتقي معه في لحظة واحدة ، ثم يفترقان .

« فالصراع الطبقي هو محور الحركة التطويرية في ذلك الفن . أما الاسلام فلا يعطي الصراع الطبقي كل هذه الأهمية ، لأن نظرته الى أهداف البشرية أوسع وأرقى . إنه لا يرضى بالظلم الاجتماعي ولا يقره ، ولا يهتف للناس بالرضى به أو التذاذه . وهو يعمل -فيما يعمل - لمكافحته وتبديله . ولكنه لا يقيم حركته التطويرية على الحقد الطبقي ، بل على الرغبة في تكريم الانسان ورفعه عن درك الخضوع للحاجة والضرورة ، واطلاق انسانيته المبدعة من الانحصار في الطعام والشراب وجوعات الجسد على كل حال .

« فالمحور الذي تدور عليه حركة التطوير في الفكرة الاسلاميه هو تطوير البشرية كلها ، ودفعها الى الانطلاق والارتفاع ، والى الخلق والابداع . وفي الطريق يلم بالآم الطبقات وقيودها ، ليحطم هذه القيود ، ويزيل تلك الآلام .

« إنه لا يحقر آلام البشر . ولكنه لا يستخدم الحقد الطبقي لازالتها ، لا عتباره ان الحقد ذاته قيد يحول دون انطلاق البشرية الى آفاق أعلى .

« أما كيف يعالج هذه الآلام علاجاً واقعياً عملياً ، لا وعظياً ولا خيالياً ، فقد تحدثنا عنه في غير هذا الموضع . إنما المهم أن نقرر هنا أن الادب أو الفن الاسلامي أدب أو فن موجه . موجه بطبيعة التصور الاسلامي للحياة وارتباطات الكائن البشري فيها ، وموجه

بطبيعة الفكرة الاسلامية ذاتها ، وهي طبيعة حركية دافعة للانشاء والابداع ، وللترقي والارتفاع . ولست أعني التوجيه الاجباري على نحو ما يفرضه أصحاب مذهب التفسير المادي للتاريخ ، إنما أعني أن تكيف النفس البشرية بالتصور الاسلامي للحياة ، هو وحده سيلهمها صوراً من الفنون غير التي يلهمها إياها التصور المادي ، أو أي تصور آخر ، لأن التعبير الفني لايخرج عن كونه تعبيراً عن النفس ، كتعبيرها بالصلاة أو السلوك في واقع الحياة .

« وأخيراً فان الاسلام لا يحارب الفنون ذاتها ، ولكنه يعارض بعض التصورات والقيم التي تعبر عنها هذه الفنون . ويقيم مكانها ـ في عالم النفس ـ تصورات وقيماً أخرى قادرة على الايحاء بتصورات جماليه إبداعية ، وعلى ابداع صور فنية أكثر جمالا وطلاقة ، تنبثق انبثاقاً ذاتياً من طبيعة التصور الاسلامي ، وتتكيف بخصائصه المميزة » .

* * *

وهناك البحث الطويل ، كهذا الكتاب مثلا . فهو بحث عن « النقد الادبي » ولكنه يتناول الموضوع من جوانبه المتعددة ، بتسلسل خاص يجعل كل فصل أو عدة فصول مقدمات لنتائج متدرجة تصل الى نهايتها في نهاية الكتاب .

والفارق بين البحث الطويل والمقالة ، أن هذه تعالج فكرة واحدة في الغالب ، يصل القارىء الى نتيجتها عند فراغه من المقالة . أما البحث الطويل ، فكل فصل فيه يعالج جزءاً من الفكرة ، ويصلح مقدمة للفصل الذي يليه ، وجميع فصوله متعاونة .

والبحث طويلاً أو قصيراً يقف في آخر صفوف الأعمال الادبية ، ويكاد ينسلخ منها ، ولا يمسك به في الصف إلا أن يحتوي على تجارب شعورية ، كما في البحوث الادبية ، وإلا أن يعبر عن هذه التجارب في صورة ليست ذهنية مجردة . أما الخاطرة فداخلة في صميم « العمل الادبي » كالقصيدة سواء بسواء .

قواعد النقد الأدبي
بين الفلسفة والعلم

الادب واحد من الفنون الجميلة : الموسيقى والتصوير والنحت والادب [1] . وكل هذه الفنون ينطبق عليها أنها «تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية». فغايتها الاولى هي التصوير والتأثير : تصوير المشاعر والاحاسيس والوجدانات التي تخالج نفس الفنان . والتأثير فيمن يطالعون عمله الفني ليشاركوه أحاسيسه ، وتعيد نفوسهم تمثيل التجربة الشعورية التي عاناها .

إلا أن أداة التعبير الفنية تختلف في كل فن عنها في الآخر . فهي في الموسيقى أصوات ومسافات ، وفي التصوير ألوان وخطوط ، وفي النحت أحجام وأوضاع ، وفي الادب ألفاظ وعبارات .

ونظراً لان هذه الفنون جميعاً ترجع الى أصل واحد من الشعور ، ولجميعها غرض واحد هو التأثير ، فقد قامت بعض الابحاث فيها على أساس وضع قواعد عامة لها بوصفها احدى مباحث الجمال .

وحينما كانت الفلسفة هي المسيطرة على التفكير البشري مال بعضهم الى اقامة هذه القواعد على أساس من الفلسفة ، كما صنع افلاطون ومن بعده أرسطو ـ على ما بينهما من اختلاف في النظرة والحكم ، ولكن اتجاههما معاً كان اتجاهاً فلسفياً ـ وقد ظل هذا الاتجاه مسيطراً حتى عصر النهضة حينما بدأ « العلم » يشارك الفلسفة النظرية مكانتها ومركزها . ثم تتفرع اتجاهاته فيتجه اتجاهاً طبيعياً ، واتجاهاً بيولوجياً ، واتجاهاً نفسياً .

وفي كل مرحلة من هذه المراحل ، سواء مرحلة سيطرة الفلسفة على الفكر البشري او مراحل سيطرة العلوم الطبيعية والبيولوجية والنفسية ، كانت قواعد النقد الفني تتأثر بهذه التيارات ، وتبرز فيها بعض المذاهب معتمدة على هذا التأثر الفكري العام .

---

(١) المتعارف أن « الشعر » خاصة هو الذي يوصف هذا الوصف . ولكن يتبين مما تقدم أن بقية فنون الادب تشترك مع الشعر في حدود واحدة ، تجعلها فناً من الفنون الجميلة ، فكلها « تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » .

أما في النقد العربي فقد حاول « قدامة بن جعفر » (وأخفق) أن يقيم قواعد النقد على أسس فلسفية ومنطقية . ثم حاول عبد القاهر أن يدخل الدراسة النفسية في النقد بشكل منظم . ولكن لم يتابعه أحد فوقفت المحاولة في خطواتها الاولى ، التي كانت بالقياس الى زمنه خطوات كبيرة . فلما بدات النهضة الحديثة عندنا تأثرت قواعد النقد بالتيارات الغالبة في أوربا ، فظهر كتاب « الادب الجاهلي » لطه حسين متأثراً في اتجاه البحث لا في طريقته بفلسفة ديكارت . كما ظهر للعقاد كتاب « ابن الرومي . حياته من شعره » متأثراً بالمباحث التاريخية والبيولوجية والسيكلوجية . وظهر كتاب « فجر الاسلام » لاحمد أمين متأثراً بالطريقة التاريخية وبدت مثل هذه التأثرات في كثير من الكتابات النقدية العربية .

ولنعد الى اول الحديث ، فنذكر ان بعض النقاد رأى وضع قواعد عامة للنقد الفني ، وبناء هذه القواعد على اسس فلسفية (وبخاصة نظريات الجمال) ثم طغى العلم فرأى بعضهم أن تقام تلك القواعد على اسس العلم ، وبخاصة علم النفس في الايام الاخيرة .

ولكل اتجاه من هذه الاتجاهات قيمته لولا الغلو في تطبيقه . وسنناقش هنا باختصار كلا من هذه الاتجاهات (فالتفصيل متروك لمكانه في القسم الثاني من هذا الكتاب) قبل ان نتحدث عن : مناهج النقد الأدبي .

* * *

إن اقامه قواعد النقد الفني على أساس من الفلسفة قد يجدي في توسيع آفاق النظر الى الفن بوصفه تعبيراً عن الحياة ، متصلا بغاياتها العليا ، وأهدافها العامة ، وله شأنه الخاص في تفسير دخائل الحياة الانسانية والكونية — وهي مادة الفلسفة الاصيلة — ولكنها فيما عدا هذا غير مأمونة ولا مضمونة . وحسبنا ان نضرب المثل بما أدت اليه نظرة افلاطون الفلسفية الى الفن ونظرة أرسطو . فبناءً على نظرية أفلاطون في « المثل » القائلة بأن الاشياء الخارجية لا حقيقة لها وإنما تكتسب حقيقتها من « الافكار » التي تمثلها وهي « المثل » . . رأى ان « الشيء » تقليد المثال ، وأن الصورة التي يرسمها المصور او الشاعر للشيء هي تقليد للتقليد فلا حاجة اليه ، وأن كل شيء لا يمثل فكرة لا يستحق الوجود . والشعر يمثل الشيء الذي يمثل الفكرة فهو عمل حقير ، لا ضرورة لوجوده في « المدينة الفاضلة » !

نعم ان تلميذه أرسطو قام ينافح عن الشعر على اساس من الفلسفة أيضاً . ولكنه بسبب ذلك قد أخطأ ، فأغفل الشعر الغنائي ولم يعده شعراً — وهو أصل ألوان الشعر في الشاعرية

ولذلك قال ان الشعر حكاية لأعمال الرجال،وأن الشاعر لايجوز ان يحدثنا عن نفسه !! وهذا خطأ جسيم منشؤه أن فلسفة أرسطو كانت متأثرة بنزعته العلمية البيولوجية ، فقسم الفنون أقساماً حاسمة ، كما يقسم عالم الحياة أنواع النبات والحيوان . وحين رأى الشعر الغنائي يعتمد اعتماداً ظاهراً على الموسيقى ، عده ضرباً من الموسيقى لا من الشعر . لشدة احكام الفواصل في ذهنه بين الانواع !!! كذلك يمكن ان نشير هنا الى محاولة « قدامة » في تقسيم الشعر الى ثمانية أضرب تقسيما « منطقياً » واقامة قواعد الجمال فيه على اسس عقلية تفسد الشعر افساداً .

وهذه الامثلة كافية لاظهار الخطأ في اقامة قواعد النقد الفني على أساس « الفلسفة » او « المنطق » . أما ربط هذه القواعد الى فلسفة الجمال بخاصة ، فالواقع أنه لا يثمر شيئاً غير توسيع آفاق النظر الى الفن والجمال . أما اذا أريد ان تكتسب هذه القواعد دقة ووضوحاً فالنتيجة عكسية ، فنظريات الجمال لاتزال غامضة ، يصعب فيها التحديد والايضاح ، وربط النقد الفني اليها لا يقربنا إطلاقاً من ضبط قواعده ، وتوضيح حدوده !

اما الاستعانة بطريقة البحث العلمي ، وبالنظريات العلمية ، فلها فائدتها بلا شك . ولكن لا بد أن يلاحظ أن طبيعة العلم غير طبيعة الفن،وان هناك اختلافاً أصيلا بين الطبيعتين يحسب حسابه عند التطبيق .

ولعل علم النفس أقرب العلوم بطبيعته للأعمال الفنية، لان مادته التي يعالجها تتصل بالمادة التي يعالجها الفن ، وهي الشعور ، والتعبير عن هذا الشعور . ولكن يجب ألا نغفل غلطة بعض النفسيين التي دعاهم اليها اغترارهم بالفتوح العظيمة في عالم النفس. هذه الغلطة هي محاولة التعميم ، على طريقة العلوم الطبيعية وعلم الحياة

ان المادة التي يشتغل فيها العالم الطبيعي هي الاجسام الجامدة . فمن المستطاع ان يصل فيها الى قواعد حاسمة ، لانه يملك ان يخضع المادة إخضاعاً تاماً لتجارب المعمل . وحتى المادة الجامدة ظهر أنها لا تتصرف في جميع الاحوال تصرفاً واحداً داخل المعمل !!

والمادة التي يشتغل بها العالم البيولوجي هي الاجسام الحية، وهذه من المستطاع ان يصل فيها الى قواعد شبه حاسمة ، لأن تصرفاتها في أثناء التجارب المعملية محدودة ، فالحكم الحاسم عليها معقول .

أما المادة التي يشتغل فيها العالم النفسي فهي المشاعر والاحاسيس والمدركات . هي الانفعالات والاستجابات . ويكاد يكون من المستحيل أن يلم المجرب بجميع الظروف

والملابسات ، وان يسيطر على مادة التجربة كما يسيطر العالم الطبيعي او العالم البيولوجي . فالحكم الحاسم والتعميم الشامل عرضة للأخطاء الكثيرة . فمن الواجب الا يندفع النفسيون في هذه الاحكام .

وانه ليكون من الخطأ الفادح الاعتماد الكلي في قواعد النقد الفني على اساس علم لايستطاع الجزم فيه بشيء الا وهناك احتمال ان تظهر وراء هذا الجزم حالات لا يشملها ، وقد تغيره من الاساس .

* * *

وللطريقة التاريخية في النقد الفني قيمتها كذلك ، ولكن في حدود خاصة ، لانها لاتملك وحدها ، ولا باضافة الدراسة النفسية اليها ، ان تفسر لنا العمل الفني تفسيراً كاملا ، وان أوضحت بعض الملابسات التي أحاطت به ودفعت اليه ولونته . ولعل المثال هنا يكون أكثر ايضاحاً .

تميل الدراسة التاريخية للفن الى ان تعد ظهور الفنان وعمله حادثاً تاريخياً تدفع اليه الظروف التاريخية العامة ، وتبرزه البيئة كأنه ظاهرة من ظواهرها التي لا بد من وجودها في اللحظة الواجب ظهوره فيها .

وتميل الدراسة النفسية الى ان تعد الاثر الفني ظاهرة من ظواهر الحالة النفسية للفنان ، واستجابة معينة لانفعالات معينة ، وتوغل الدراسة التحليلية فيما تسميه « العقد النفسية » للكشف عن ظروف العمل الفني ودوافعه التي توجده وتلونه .

وقد سلك العقاد في كتابه عن « شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة » الطريقتين معاً ، فأثبت اولا ان الغزل كان حاجة طبيعية في البيئة الحجازية في هذا الاوان . وان عمر بن أبي ربيعة لبى هذه الحاجة تلبية طبيعية . وبهذا يكون الشاعر ظاهرة تاريخية . ثم تحدث عن « نفس » عمر بن أبي ربيعة وظروفها . فأثبت له « الطبيعة الانثوية » وانه متغزل لا عاشق ، وانه ابن بيئته المترفة متأثر بها في ميوله واتجاهاته .وبهذا يكون قد حلل نفسه وعلل سلوكه.

والأحكام الى هنا صحيحة ومأمونة لانها لم تتجاوز دائرتها — وهي عرض البيئة التي نشأ فيها العمل الفني — ولكن لو أريد بالدراسة التاريخية والدراسة النفسية تعليل « الطبيعة

الفنية » للشاعر ومقوماتها لفشلت في ذلك لتجاوزها حدودها المأمونة (١) .

فكل الظروف لاتبين لنا لماذا كانت طبيعته الفنية على النحو الذي كانت عليه ، وهو ليس مفرداً بين الذين تنطبق عليهم هذه الظروف وتتوافر فيهم الطبيعة الأنثوية .

ذلك سر الموهبة الفنية الذي لاتصل اليه الدراسة التاريخية ولا الدراسة النفسية .

وقد نقول مثلاً: إن المتنبي كان يعاني حب الاستعلاء . وقد يكون هذا هو منشأ فخره في كل شعره ، وقد نعلل به ميله الى كثرة التصغير في الهجاء مثلاً كما صنع العقاد . ولكن هذا لايعلل لنا عبقرية المتنبي ولا يفسرها ، فلماذا كانت طبيعته الفنية من هذا الطراز وفي هذا المستوى ؟بل لا يعلل لنا كثرة التصغير في شعره ، فلماذا اختار هذا الاسلوب للتعبير عن تعاليه واستصغار من دونه . وكثيرون لهم مثل طبيعته ولكنهم لايستخدمون أسلوبه . ان اتجاه الطبيعة الفنية العام هو الذي قد تعلله الدراسة النفسية ، ولكن نوعها ودرجتها وأسلوبها الخاص . . كل ذلك يبقى خارج الدائرة أبداً .

وقدحاول أمين الخولي مثلاً ان يرد اتجاه المعري الى عوامل بيولوجية في جسده وعوامل نفسية في شعوره منشؤهـا العوامل البيولوجية . ولكن ماذا أجدانا هذا في دراسة طبيعة المعري الفنية ؟ لاشيء . فقد يفسر لنا بعض سلوكه في الحياة وبعض اتجاهه الفني . (على ما في هذا التفسير من تعسف في كثير من المواضع) . أما طبيعته الفنية ومستواها وأسلوبه الفني ايضاً فهي خارج الدائرة كذلك .

ولعلنا ننتهي من هذه الامثلة الى شيء من القصد في الاعتماد على الدراسات العلمية في صدد النقد الفني . فهي مأمونة ومجدية طالما هي تبحث في المحيط البعيد الواسع للعمل الفني ، ولكنها تفقد قيمتها حين تصل الى الطبيعة الفنية والاسلوب الفني او الى العمل الفني ذاته ، ولا بد حينئذ من استخدام الوسائل الفنية البحتة المعتمدة على الشعور والذوق ، وعلى القواعد الفنية المباشرة المتصلة بأدوات الفن وطرائقه في التعبير والأداء .

* * *

---

(١) فرويد يقرر « أن التحليل النفسي لايمكن أن يطلعنا على طبيعة الانتاج الفني ، وهو نفسه في دراسته لليوناردو لم يدرس فيه الانسان بما هو فنان بل درس الفنان بما هو انسان »

مجلة علم النفس عدد أكتوبر سنة ١٩٤٦

ثم نعود الى اصطلاح « قواعد النقد الفني » . فما هي هذه القواعد ؟ الواقع أن هناك شيئاً من التعميم ، فلكل فن من هذه الفنون قواعده الخاصة به ، طالما أن أدوات التعبير في كل فن مختلفة . واختلاف الأداة يقتضي حتماً اختلافاً في طريقة تناول الموضوع ، بل في اختيار الموضوع ذاته . ولهذا كله أثره في اختلاف قواعد النقد الفني .

يعبر الادب بالألفاظ والعبارات ، ويعبر التصوير بالالوان والخطوط ، وتعبر الموسيقى بالأصوات والمسافات ، ويعبر النحت بالاحجام والاوضاع .

وتتحكم الاداة في اختيار الموضوع . فالادب بوجه عام يعبر عن الحركة المتتابعة سواء كانت حركة مادية تتم في الخارج ، او حركة شعورية تتم في الخيال . وهذا يتسق مع طبيعة التعبير اللفظي بالالفاظ المتتابعة في اللسان ، التي تملك وصف كل جزء من جزئيات الحركة المتتابعة في الزمان ، ومن هنا كانت موضوعات الادب : الشعر والقصة والاقصوصة والتمثيلية والترجمة والخاطرة والمقالة والبحث . . كلها حركات في الطبيعة او في الشعور .

وهذه الخاصية تظهر واضحة عند الموازنة بين الادب والتصوير او النحت . فالمصور لأن ألوانه وخطوطه ثابتة ومحدودة المكان ، يختار الموضوعات الثابتة في المكان . يختار المناظر والمشاهد . فاذا أراد التعبير عن الخواطر الشعورية والمعاني المجردة أحالها منـاظر ومشاهد ثابتة ، لان الادوات الميسرة له تحتم عليه هذا دون سواه . والمثال كذلك ، بل في حدود أضيق من حدود المصور ، لان أدواته ومواده أقل مرونة من أدوات المصور ومواده . وتخيل مثلاً أن مصوراً او مثالاً حاول ان ينشيء قصة او ترجمة حياة او تمثيلية ! انه تصور مستحيل ، لان هذه الموضوعات حركات متتابعة وليست مناظر ثابتة .

أما الموسيقى فقد تكون اكثر حرية في اختيار الموضوع من التصوير والنحت ، ولكنها مقيدة بقواعد الصوت ، وطبيعة الآلات . فموضوعاتها غالباً هي الموضوعات التأثرية العامة الغامضة التي لا تتحدد فيها المعاني ، ولا تتوقف على الجزئيات المتتابعة كالموضوعات الادبية . ولئن شاركت الشعر بعض موضوعاته ، فموضوعات الادب الاخرى لا تحاولها الموسيقى .

وقد يلاحظ أن الايقاع عنصر مشترك في جميع الفنون الجميلة فالايقاع الصوتي والايقاع المعنوي متساويان في الادب . وهما جزء أساسي في التعبير ، لان الدلالة اللغوية وحدهـا لا تكفي في العمل الادبي . والايقاع في التصوير كذلك كائن ولكنه ايقاع تتولى العين تمييزه بدل الاذن ، وتلحظه في تناسق الالوان والخطوط . وكذلك في النحت فهو ملحوظ في

الانحناءات والاوضاع والابعاد. ولكن الايقـــاع في هذه المواضع وتلك مجازي . وقد استخدم لفظه بدل لفظ « التناسق » وما تزال لكل فن خصائصه . والايقاع بمعناه الحقيقي لايتحقق كاملاً إلا في الموسيقى . ويتحقق جزئياً في أوزان الشعر وتنغيم النثر .

ومع أن اختلاف الأداة في الفنون ينشأ عنه اختلاف الموضوعات المتـاحة لكل فن ، فاننا نفترض أنها قد تجد موضوعات تتحد فيها، وتملك جميعها التعبير عنها ، ولكن ذلك لايمحو الفوارق بينها ، ولا يسمح باتحاد قواعد النقد فيها. فالأداة كما أنها تحدد الموضوع تحدد كذلك طريقة تناول الموضوع والسير فيه .

ولنفرض أن العاصفة كانت هي الموضوع المشترك الذي تريد الفنون الاربعة ان تتنـاوله بالتعبير . في الادب يتاح للأديب ان يبدأ موضوعه من اول منظر فيه . فقد يصف السكون الذي يسبق العاصفة ، ويتناول مظاهره في الريح والشجر ، وأنفاس الهواء والاحيـاء . ثم يصف الهبوب والغبار الثائر والريح الغاضبة والشجر المجنون الحركة ، والاحياء المذعورة الهاربة .. الى آخر مظاهر العاصفة المتنـــاثرة . وقد يستمر فيصف استدارة الريح وعودة الهدوء واشتمال السكون . وقد يربط بين مظاهر الطبيعة ومشاعر النفوس . . الى نهـاية الجزئيات والتفصيليات التي يتناولها العنوان .

ولا بد له بحسب الأداة المهيأة له ان يراعي دلالة الالفاظ اللغوية ودلالة الجمل البيانية ، مع ايقاعها الموسيقي في الاذن ، والاشعاعات الخيـــالية التي ترسم الصور والظلال من وراء الالفاظ والعبـارات ، ليستطيـع أن يعبر تعبيراً كاملاً عن المشهد في الطبيعة ، وعن التأثرات الشعورية المصاحبة له في النفس ، وينقل الى الآخرين هذا كله ، ويثير في نفوسهم انفعـالاً معيناً ناشئاً من ايحاء التعبير المؤثر .

فاذا شاء المصور أن يعبر عن « العاصفة » لم تكن الفرصة متاحة له ليتنـاول موضوعه بهذا الترتيب التسلسلي ، ولو سلك هذا الطريق لاحتاج الى عشرات اللوحات المتتـــابعة ، ولفشل بعد ذلك فشلاً ذريعاً ، لأنه أراد التعبير عن الحركة المتتابعة ، ومجاله هو المشـاهد الثابتة . وطبيعة الأداة الميسورة له لاتسمح له الا باختيار منظر ثابت واحد يوحي بالعاصفة في لمحة . فقد يختار مثلاً منظر الهبوب، فيرسم انساناً قد التفت ملابسه في حركة عصبية في اتجاه الريح ودلت ملامحه النفسية على العاصفة . وفي طرف الصورة أشجار مجنونة الحركة او

طائر مهيض الجناح ينحني للعاصفة . ثم يجسـد في الالوان مايعبر به عن المنظر الحسي والاثر النفسي معاً . ثم يستعين بانحناءات الخطوط على تكملة التعبير والتأثير .

وليس هذا الا مثلاً بطبيعة الحال . فالتصوير في هذا الموقف اتجاهات شتى ، ولكنهـا جميعاً مقيدة بهذه القيود : قيد اختيار منظر ثابت واحد من مناظر العاصفة المتتابعة لا كل مناظرها ،وقيد التعبير الكلي في لحظة عن شتى التأثرات المصاحبة للعاصفة ، وقيد الاستعانة بالالوان والخطوط عن المعاني والايقاع .

وقد تكون الفرصة المتاحة للنحات أضيق ، ووسائل التعبير في يده أقل . فليس في يده الا مادة جامدة أبعادها محدودة ، كما أنه محروم من تعدد المنـاظر الجزئية الدالة في اللوحة الواحدة ، فهو مقيد بقيود المصور نفسها ، مضافاً اليها حرمانه من اللون وتعدد المناظر .

وأما الموسيقى فقد تكون أكثر طلاقة من التصوير والنحت ، ولكـن الأداة الميسرة للموسيقى ، وهي الاصوات والمسافات تعين طريقه . وهو لايملك الا تأليف لحن متناسق من أصوات مختلفة ، تحدث الاثر النفسي الاجمالي الغامض ، لانه لاوجود للدلالات المعنوية الجزئية في الانغام بصفة كاملة . حتى في الموسيقى الغربية التي تقوم الآلات الموسيقية فيها بأدوار شبيهة بأدوار الممثلين على المسرح في تنسيق فكري معلوم ومحدود .

ولقد يستطيع اللحن كما تستطيع اللوحه كما يستطيع التمثـال أن يحدث في النفس أثراً مساوياً للأثر الذي يحدثه العمل الأدبي ، أو فائقاً عنه . . ولكـن طريقة كل فن من هذه الفنون في إحداث هذا الاثر مختلفة عن الاخرى ، لأن طريقة الاداء ، اي طريقة تنـاول الموضوع والسير فيه ، مختلفة .

ولما كان النقد لا بد ان يتناول طريقة استخدام الاداة الخاصة بكل فن،وطريقة تناول الموضوع والسير فيه — وكلتاهما ذات قيمة أساسية في الحـكم — فلا بد ان تختلف قواعد النقد في كل فن عنها في الفن الآخر ، بحيث لا تصلح القواعد الفنية العامة للتطبيق الجزئي على ذات العمل الفني،وان صلحت بعض الشيء في الدراسة التاريخية والدراسة النفسية والدراسة الجمالية للفنون . اي لدراسه الاطار وحده لا ذات الموضوع .

* * *

لا بد إذن من إفراد الادب بقواعد نقد خاصة به تتمشى مع ادواته وطبيعته وموضوعاته وطريقة استخدام الأدوات ، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه .

على اننا نعود مرة أخرى فنجدنا في حاجة الى تفصيل خاص في قواعد النقـد الادبي . فليس الادب فناً واحداً إنما هو فنون كثيرة : شعر — متنوع الالوان — وأقصوصة وقصة ورواية وتمثيلية وترجمة وخاطرة ومقالة وبحث . . . ولكل فن من هذه الفنون طريقته وموضوعاته . وعلى هذين الاساسين تقوم قواعد نقده الفنية ، إذا اردنا الدقة في التطبيق .

ومن هنا تتضح قيمة الطريقة التي اتبعناها في الفصول السابقة . فهي الطريقة التي تواجه كل فن من فنون الأدب بنظرة خاصة تناسب طبيعته وأداته ، ولا تقف على هامشه ومحيطه. وهذه الطريقة هي التي نختارها ونؤثرها في النقد الادبي لذات الموضوع الادبي .

أما البحوث التاريخية والنفسية والجمالية فنكتفي منها بأن تكون اطاراً للعمل الادبي ، تعين على فهمه وفق ظروفه ، ولكنها لا تغني عن مواجهة النص والحكم عليه بالنظر الى قيمة الشعورية وقيمه التعبيرية مباشرة .

وليس في هذا إغفال لقيمة تلك البحوث وأهميتها . . متى استخدمت داخل حدودها المأمونة وفي مواضعها المناسبة. فمن مجموعها يتألف نقد متكامل كامل يواجه العمل الادبي من جميع نواحيه .

هذا بيان مجمل لا بد منه قبل الحديث عن « مناهج النقد الادبي » في القسم الثاني من الكتاب ، بتوسع وتفصيل .



مناهج النقد الأدبي[1]

لكي نقرر مناهج محددة للنقد الادبي ، يجب ان نحدد وظيفته وغايته ، وكل تحديد او تعريف في هذا المجال مفروض سلفاً أنه لا يستقصي جميع الحالات ، ولا يهدف الى أن يكون قواعد دقيقة دقة القواعد العلمية البحتة . إنما الغرض منه هو توضيح الاتجاهات ، واعطاؤها سمة خاصة تفرقها من غيرها على قدر الامكان . وكل مغالاة في التحديد الحاسم منافية بطبعها لطبيعة الادب المرنة .

وبعد هذا الاحتراس الواجب نستطيع ان نقرر أن غاية النقد الادبي ووظيفته تتلخص فيما يلي :

أولا : تقويم العمل الادبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته « الموضوعية » على قدر الامكان ، لأن « الذاتية » في تقدير العمل الادبي هي أساس « الموضوعية » فيه ، ومن العبث محاولة تجريد الناقد — وهو ينظر الى العمل الادبي فيقومه — من ذوقه الخاص ، وميوله النفسية واستجاباته الذاتية لهذا العمل . هذه الاستجابات التي ترجع الى تجاربه الشعورية السابقة بقدر ما ترجع الى العمل الادبي نفسه ، ودعك من الحالة النفسية الوقتية التي يكون فيها الناقد لحظة نظره في هذا العمل !

كل هذه عوامل تجعل التقويم الفني للعمل الادبي مسألة تفاعل بين هذا العمل وشعور الناقد . وهذا ما يسمونه « الذاتية » في النقد . ولكن من المستطاع — وفي هذه الحدود — ان يتخذ الناقد هذه الذاتية أساساً لحكم « موضوعي » كما أسلفنا . وذلك بأن يلاحظ طبيعة العمل الادبي الذي ينظر فيه ، وأدواته الميسرة له ، وطرائق تناوله والسير فيه ، وقيمه الشعورية وقيمه التعبيرية بوجه عام ؛ فينبه كل هذا الى محاولة الخروج من تأثره الشعوري المبهم ، والى ضرورة اشراك الآخرين معه في الاسباب والمقدمات التي تدعوه الى اصدار حكم ما . وبذلك يخرج — بقدر ما تسمح طبيعة الموقف — من الذاتية الضيقة المتمدة على الشعور المبهم ، الى الموضوعية العامة المتمدة على عناصر وقواعد كامنة في العمل الادبي ذاته.

ثانياً : تعيين مكان العمل الادبي في خط سير الادب.فمن كمال تقويم العمل الادبي من

الناحية الفنية ، ان نعرف مكانه في خط سير الادب الطويل ، وأن نحدد مدى ما أضافه الى التراث الادبي في لغته ، وفي العالم الادبي كله . وأن نعرف : أهو نموذج جديد أم تكرار لنماذج سابقة مع شيء من التجديد ؟ وهل ما فيه من جدة يشفع له في الوجود ؟ أم هو فضلة لا تضيف لرصيد الادب شيئاً !

هذا وأمثاله قيم فنية تضاف الى قيمة العمل الادبي في ذاته ـ كما تضاف الى صاحب هذا العمل عند الحكم على قيمته الكاملة ـ وتحتاج الى تتبع فنون الادب ومذاهبه واتجاهاته وأطواره ، وتقتضي دراسات عامة مستفيضة دقيقة ، مضافة الى الدراسات الخاصة في الادب والذوق الادبي الخاص والقيم الموضوعية للعمل الادبي .

ثالثاً : تحديد مدى تأثر العمل الادبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه ـ وهذه ناحية من نواحي التقويم الكامل للعمل الادبي من الناحية الفنية ـ فضلا على الناحية التاريخية ـ فانه من المهم ان نعرف ماذا أخذ هذا العمل الادبي من البيئة وماذا أعطى لها . وأن نحدد بذلك مدى العبقرية والابداع ، ومدى الاستجابة العادية للبيئة .

وتحديدمدى تأثر العمل الادبي بالمحيط مستطاع في كل وقت متى اجتمعت لدينا المعلومات والدراسات للظروف التي سبقت وأحاطت عملاً أدبياً ما . أما مدى تأثيره في المحيط فمعرفته كذلك ميسورة اذا كان هذا العمل الادبي قديماً مضى عليه من الزمن ما يكفي للحكم . فأما بالقياس الى الاعمال المعاصرة ، فتحديد آثارها مسألة متروكة لضمير الغيب ، ومن سبق الحوادث ان يعين الناقد قيمتها من هذه الناحية ، وكل ناقد يحترم نفسه لا يتورط في تنبؤات من هذا القبيل ، ليحكم حكما تاريخياً على الاجيال القادمة ، وحسبه ان يقوم العمل من ناحية طبيعته الفنية ، ومن ناحية ما اضافه الى تراث الادب ، ومن ناحية تأثره بالمحيط ، وهذا كله سيكون جزءاً من الحكم التاريخي الكامل فيما بعد . وهذا وحده يكفي !

رابعاً: تصوير سمات صاحب العمل الادبي ـ من خلال اعماله ـ وبيان خصائصه الشعورية والتعبيرية ، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوين هذه الاعمال ، ووجهتها هذه الوجهة المعينة . وذلك بلا تمحل ولا تكلف ولا جزم كذلك حاسم .

ومما يدعو الى هذا الاحتياط الاعتقـــاد بأن أبسط الاستجابات الانسانية وأصغرها لا تنبعث من مؤثر واحد ، ولا من عدة مؤثرات متفرقة بسيطة . فالنفس الانسانية تستجيب لكل مؤثر بمجموعها كله . وهو مجموع متشابك معقد ، موغل في التعقيد . ومن المجازفة للروح

العلمية ذاتها ، الجزم بأن مؤثراً واحداً أو عدة مؤثرات منفردة هي التي سببت استجابة ما . فما بالك بالعمل الادبي الذي تنطوي تحته عوامل ومؤثرات شتى، يصعب على أي ناقد الاهتداء اليها جميعاً ، ولو كان صاحب هذا العمل حاضراً ، وخاضعاً للتحليل النفسي في اكبر معمل اخصائي .

وذلك كله فضلا على ان الدراسات النفسية لا تتعلق إلا بما هو انساني في العمل الفني ، ولا تملك الدخول في أسباب « الطبيعة الفنية » . وهذا أكبر استاذ في مدرسة التحليل النفسي « فرويد » يقرر « أنه لا يدرس الفنان في الانسان ولكنه يدرس الانسان في الفنان [1] » كما تقدم .

* * *

إذا عرفنا وظيفة النقد وغاياته في هذه الحدود التقريبية أمكن ان نبين مناهج النقد التي تكفل لنا تحقيق هذه الغايات .

وقبل أن نبين هذه المناهج ينبغي أن ننبه مرة أخرى الى امرين : الاول أن الفصل الحاسم بين هذه المناهج وطرائقها ليس بمستطاع . والثاني ان هذه المناهج مجتمعة هي التي تكفل لنا صحة الحكم على الاعمال الادبية ، وتقويمها تقويماً كاملا ، فايثار أحدها على الآخر لايكون الا في الموضع الذي يكون فيه أحدها اجدى من الآخر .فلا محل للتفضيل المطلق، ولا للمفاضلة الحاسمة بين هذه المناهج .

وبعد هذا التنبيه نستطيع ان نحدد هذه المناهج وهي :

١ — المنهج الفني .

٢ — « التاريخي .

٣ — « النفسي .

ومن مجموعة هذه المناهج قد ينشأ لنا منهج أدبي كامل للنقد الادبي « ندعوه المنهج المتكامل . ثم لنأخذ في البيان عن كل من هذه المناهج جميعاً .

---

(١) مجلة علم النفس عدد أكتوبر سنة ١٩٤٦ .

المنهج الفني

وهو أن نواجه الأثر الادبي بالقواعد و الاصول الفنية المباشرة . ننظر في نوع هذا الأثر: قصيدة هو أم اقصوصة أم رواية أم ترجمة حياة أم خاطرة أم مقال أم بحث ؟ ثم ننظر في قيمه الشعورية وقيمه التعبيرية ومدى ما تنطبق على الاصول الفنية لهذا الفن من الادب .وقد نحاول تلخيص خصائص الاديب الفنية ـ التعبيرية والشعورية ـ من خلال أعماله .

ومن ذلك نرى ان هذا المنهج يحقق لنا ـ الغاية الأولى تحقيقاً كاملا ، ويشترك في تحقيق الغايات الثلاثة الأخرى ، لانها تقوم في جزء منها على الغاية الأولى .

ويعتمد هذا المنهج أولا على التأثر الذاتي للناقد ـ كما أسلفنا ـ ولكنه يعتمد ثانية على عناصر موضوعية وعلى أصول فنية لها حظ من الاستقرار . فهو منهج ذاتي موضوعي ، وهو أقرب المناهج الى طبيعة الادب ، وطبيعة الفنون على وجه العموم .

ومن هنا تظهر قيمة الطريقة التي اتبعناها في الفصول السابقة من هذا الكتاب .

ويحتاج اتباع هذا المنهج الى خصائص في الناقد ، والى ألوان من الدراسات الفنية واللغوية ، يحسن ان نستعرضها هنا على وجه الاجمال .

يقوم هذا المنهج أولا على التأثر ؛ ولكي يكون هـذا التأثر مأمون العاقبة في الحكم الادبي يجب ان يسبقه ذوق فني رفيـع ، يعتمد هذا الذوق على الهبة الفنية اللدنيـة ، وعلى التجـــارب الشعورية الذاتية ، وعلى الاطلاع الواسع على مأثور الادب البحت والنقد الادبي كذلك .

ويقوم المنهج ثانياً على القواعد الفنية الموضوعية . وهذه تتنـاول القيم الشعورية والقيم التعبيرية للعمل الفني ، فلا بد له من فسحة في نفس الناقد تسمح له بتملي ألوان وأنمـاط من التجارب الشعورية ، ولو لم تكن من مذهبه الخاص في الشعور . ولا بد له كذلك من خبرة لغوية وفنية ، وموهبة خاصة في التطبيق: تطبيق هذه القواعد النظرية على النموذج فكثيرون يعرفون الاصول الفنيـة المقررة ، ولكنهم عندما يواجهون النموذج يخطئون وينحرفون بهذه الاصول .

وقبل كل شيء لا بد من مرونة على تقبل الانماط الجديدة التي قد لا تكون لها نظائر يقاس عليها ، ويكون من شأنها ان تبدل في القواعد المقررة والاصول المعروفة لتوسع آفاقها وتضيف اليها . وهذا ما عبرنا عنه بالفسحة الفنية الشعورية .

هذه المرونة هي التي تنقص كثيرين من النقاد العرب في العصر القديم ، فتقف بهم عند النماذج المأثورة من أنماط الشعور والتعبير ؛ فما كان متفقاً معها فهو جيد مقبول ، وما شذ عنها فهو معيب مرفوض . فالمولدون من الشعراء بدأوا يخالفون القدماء شيئاً ما في طريقة التعبير فوجدوا من يتعصب عليهم ، ويمتنع من رواية أشعارهم ! والمحدثون أخذوا يبعدون في مخالفة طريق القدماء والمولدين ، فثارت في وجوههم عاصفة لا تقوم على اساس التقدير الفني المطلق، ولكن على اساس الموازنة بينهم وبين اولئك القدماء والمولدين ! ـ البحتري مثلا لا يخالف « عمود الشعر العربي » فهو مستجاد ومستحسن عند جمهرة النقاد ، على عكس أبي تمام الذي فارق هذا العمود ! ومع ان الحق من النـــاحية الفنية كثيراً ما كان في صف اولئك الذين آثروا طريقة البحترى على طريقة أبي تمام ، فان تعليلهم كان في الغالب مخطئاً ، لأنه مبني على أساس المحافظة على الطرائق القديمة وهذا هو الخطأ في منهج النقد ذاته . وقد وقع فيه حتى الذين شاءوا التحرر منه كالآمدي وأبي الحسن الجرجاني ، ذلك أنهم لم يملكوا التخلص من أذواقهم الخاصة المتأثرة بالقديم ، تأثراً في الصميم !

* * *

هذا المنهج الفني هو الذي عرفه النقد العربي ـ أول ما عرف ـ عرفه ساذجاً أولياً في مبدأ الأمر ، ثم سار فيه خطوات لم تبلغ به المدى ، ولكنها قطعت شوطاً له قيمته ـ على كل حال ـ بالقياس الى طفولة الادب والى طفولة النقد التي كانت حينذاك .

بدأ النقد تذوقاً محضاً ، لا يتعدى التذوق الى التعليل ، ولا يتجاوز المرحلة التأثرية البحتة فكان الرجل يسمع البيت من الشعر أو الابيات ، فيمنحها اعجابه او يقابلها باستهجـانه ثم لا يزيد شيئاً . وقد شغلت هذه المرحلة ايام الجاهلية كلها وصدر الاسلام .

جلس النابغة في سوق عـكاظ يحـكم بين الشعراء في قبتـه الحمراء من الجلد ! فأنشده الاعشى والخنساء وحسان ، فقال للخنساء : « لولا أن أبا بصير ـ يعني الاعشى ـ أنشدني ، لقلت : إنك أشعر الجن والانس » . فالأعشى ـ عند النابغة ـ اشعر ، وتليه الخنساء ثم يليها

حسان . ولكن لماذا ؟ ما علة هذه الأحكام ؟ هذا ما لم يكن الناقد مطالباً به إذ ذاك ، فحسبه أن يكون مشهوداً له بالذوق ، وحسبه ان يتذوق ، وان يتأثر ، فيحكم [1] .

وكان يقع ان يعلل الناقد حكمه في بعض الأحيان. ولكنه تعليل ساذج يتعلق بلفظة أو بمعلومات حسية ، أو ما أشبه، ولا يتعلق بالقيم الشعرية على كل حال . ذلك مثل ماحكوا من أن طرفة سمع المتلمس ينشد بيته :

وقد أتناسى الهم عند احتضاره بناج عليـــه الصيعرية مكدم

فقال طرفة : استنوق الجمل. لان الصيعرية سمة تكون في عنق الناقة ولا تكون في عنق البعير . وعد ذلك عيباً شعرياً، وهو في الواقع خطأ في استذكار عادة محلية من عادات العرب مع النوق والبعران !

كذلك انتقد مهلهل لقوله :

فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تقرع بالذكور

لأنه كان بين الجهه التي ذكرها وبين حجر مسافة بعيدة ، لايمكن ان يسمع منها صليل السيوف والبيضات ! وعد هذا عيباً شعرياً ، وهو في الواقع خطأ تقدير مسافة من المسافات او مبالغة شعرية !

لهذا عد نقد عمر بن الخطاب في صدر الاسلام لزهير بن ابي سلمى حين قال : إنه شاعر الشعراء ، ثم علل هذا الحكم بقوله : لأنه كان لا يعاظل في الكلام ، وكان يتجنب وحشي الشعر ، ولم يمدح أحداً إلا بما هو فيه .

لهذا فلتة سابقة لأوانها في النقد العربي . لأنها فيما يلوح كانت أول تعليـل يتوسع في

---

(١) لهذه القصة ذيل في بعض كتب الروايات ، ذلك أن حسانا سأل عما جعله يتخلف عن الخنساء . فقال النابغة يعلل هذا ــ أو قالت الخنساء ــ نقداً لبيته :

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

« قلت » الجفنات . وهو جمع قلة ولو قلت الجفان لكان أفضل . وقلت يلمعن واللمعان يختفي ويظهر ولو قلت يشرقن لكان افضل . وقلت بالضحي وكل شيء في الضحى يلمع ولو قلت بالدجى لكان افضل . وقلت « يقطرن » ولو قلت يجرين لكان أفضل . . . وهي رواية ظاهرة البطلان لاتتفق مع طبيعة النقد حينذاك لما فيها من تفصيل وتعليل .

بيان أسباب الحكم الأدبي ، مع ان هـذا التعليل لا يتعدى الألفاظ والصدق الأخلاقي ، الذي قد لا يكون ذا قيمة بمفرده في الشعر، لانه قد يكون شيئاً آخر غير الصدق الشعوري والصدق الفني ، اللذين يتدخلان في الحكم على قيمة الشعر الفنية .

ولكن النقد العربي لم يقف عند هذه المرحلة ، فقد حاول أن يتجاوز المرحلة التأثرية الى المرحلة التعليلية ، وحاول أن يضـــع قواعد وأصولا للنقد لم تخرج في الغالب عن حدود المنهج الفني .

وضع ابن سلام الجمحي المتوفي في أول القرن الثالث [1] كتابه في « طبقات الشعراء » . اذ وجد أن الجاهليين الاسلاميين اتفقوا — في حدود النقد التأثري — على إيثـار امرىء القيس والنابغة والأعشى وزهير من الجاهليين،وجعلوهم طبقة ، وعلى إيثار الفرزدق وجرير والأخطل من الاسلاميين وجعلوهم طبقة ، فرأى ان يقرر هذا في كتاب ، وان يصنف الشعراء بعدهم طبقات كذلك بلغ بها عشراً .

ومع أن ابن سلام قد تطرق الى شيء من المنهج التاريخي ، الا أن عمله في الصميم لا يبعد كثيراً عن حدود المنهج الفني في ابسط صوره ، وقد استعرض فيه صورة النقد في الجاهلية وصدر الاسلام، وهي تتعلق بألفاظ مفردة كالتي اسلفنا، او بحقائق محلية أو بعيوب عروضية كالاقواء الذي أخذوه على النابغة ـ وهو اختلاف حركة القافية في الابيات ـ وعلى العموم لم يكن يتجاوز المواضع المفردة الى الحكم العام الشامل على القصيدة .ولم يكن يتعرض خاصة للقيم الشعورية فيها .

وخطا ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » [2] خطوة اخرى فحاول ان يضع قواعد لنقد الشعر ، وقسمه الى اربعة اضرب .

« ضرب حسن لفظه وجاد معناه » و «.ضرب حسن لفظه وعلا فاذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلا » و « ضرب جاد معناه وقصرت الألفاظ عنه » و « ضرب منه تأخر لفظه وتأخر معناه » . ثم ضرب الأمثلة على كل ضرب . وكانت تعليقاته على هذا النحو بعد كل مثل :

« لم يقل أحد في الهيبة أحسن منه » ، « لم يبتدىء أحد مرثية بأحسن منه » ، « حدثني

---

(١) توفي سنة ٢٣١ هجرية .

(٢) المتوفي سنة ٢٧٦ .

الرياش عن الاصمعي أنه قال : هذا أبرع بيت قالته العرب . « ولم يقل أحد في الكبر أحسن منه » .« لم يبتدىء أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أعرب » . « وهذه الألفاظ أحسن شيء مطالع ومخارج ومقاطع » . « وهذا الشعر بين التكلف رديء الصنعة ... الخ » .

وهي تعليقات لا تزال كما ترى بعيدة عن التعليل . ولكن فضل ابن قتيبة ينحصر في أنه حاول ان ينظر الى القيم الشعورية والقيم التعبيرية ، وأنْ يجعل لها في النفس حساباً . وإن يكن بطبيعه الحال لم يخط في هذا الطريق الا خطوة اولية نرى فيها نحن اليوم كثيراً من السذاجة وكثيراً من الخطأ . وقد وقفنا في فصل سابق عند نقده للأبيات :

« ولما قضينا من منى كل حاجة ... »

ورأينا قصوره عن تملي الصور الجميلة الحاشدة في الأبيات ، وقصر فضلها على سهولة الألفاظ وحسن مخارجها ومقاطعها . وهو شيء من أشياء في هذه الابيات الجميلة . ونزيد هنا أنه كان ينظر الى المعاني نظرة عقلية وخلقية لا نظرة فنية . فليست الاحاسيس والمشاعر هي التي تلفته ، إنما تلفته الحكمة العقلية والقاعدة الخلقيه . يدل هذا على استجادته لقول أبي ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغّبْتَها   وإذا تردّ الى قليل تقنـع

وضربه مثلا للشعر « حسن لفظه وجاد معناه » ، أي لاحسن ضروب الشعر عنده على الاطلاق ، وإيثاره هذا البيت على الأبيات السالفة « ولما قضينا .. الخ » مما يشهد بأن حسه الفني كان قاصراً على كل حال ، ولكن هذا منه يكفي بالقياس الى زمانه البعيد .

وقد تلت محاولة ابن قتيبة محاولة قدامة بن جعفر في كتابيه « نقد الشعر » و « نقد النثر » وهي محاولة في اتجاه جديد . اتجاه فلسفي منطقي علمي . وهي محاولة فاشلة لهذا السبب نفسه . فقد حاول ان يطبق على الشعر الاقيسة العقلية الجافة .

بدأ بتعريف الشعر بأنه « قول موزون مقفي يدل على معنى » وجعل يشرح تعريفه على طريقة المناطقة ، ثم تلا ذلك تقسيم الشعر تقسيما منطقياً بحسب حدود هذا التعريف الأربعة فنشأ له ثمانية أضرب : أربعة منها على هذه الحدود الاربعة البسيطة ، وأربعة ناشئة من حدود ائتلاف « اللفظ مع المعنى » و « اللفظ مع الوزن » و « اللفظ مع القافية » و « المعنى مع الوزن » وتوسع بخاصة في الحد الرابع المفرد ، حد « المعنى » وقرر ان جودة المعنى تتعلق بأن يكون مقابلاً للغرض ، وفسر هذا بأن المدح مثلا يكون جيداً إذا كان مدحاً بالصفات التي

يمدح بها الرجال ، وهي « الشجاعة والعقل والعدل والعفة » أو مشتقاتها كالجود الذي هو أحد أقسام العدل مثلا . والهجاء يكون على عكس المدح . والرثاء مدح مع (كان) . الخ .

وبذلك خرجنا نهائياً من دائرة الفن الى دائرة المباحث الخلقية الفلسفية . وقد كان يهمه بالفعل ان يظهر اطلاعه على الفلسفة الاغريقية ، فيشير الى نظرية الوسط عند أرسطو وتطبيقها على الفضيلة التي يمدح بها الرجال ويهجون بضدها وإلى آراء جالينوس في الاخلاق..!

ولم ينظر قدامة الى أن هذه القواعد قد تتحقق في الكلام ثم لا يكون شعراً لان الشعر عمل فني قبل كل شيء ، لايحدده موضوعه ، ولكن يحدده أسلوبه ونوع التأثر بموضوعه .

وعلى كل حال فان محاولة قدامة لم تخط بالنقد الفني الى الامام لأنها أغفلت المنهج الفني إغفالاً تاماً ، بل أغفلت المناهج الادبية جميعاً ، وبعدت عن محيط الادب الى محيط آخر غريب عليه كل الغرابة .

ولكن المنهج الفني عاد ينمو نمواً جديداً على يدي رجلين من رجال النقد الادبي، ورجلين من رجال البلاغة في القرنين الرابع والخامس .

فأما الرجلان الاولان فهما : ابن بشر الآمدي [1] في كتابه « الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحتري » وأبو الحسن الجرجاني [2] في كتابه « الوساطة بين المتنبي وخصومه » وقد سار كلاهما على مراعاة القيم التعبيرية والقيم المعنوية في حدود نعدها اليوم ضيقة محدودة، ولكنها كانت اذ ذاك أوسع وأشمل من سائر الحدود التي بلغ اليها النقد قبلها. وقد شملت كل ماسبقها وزادت . تناولا الألفاظ ومحاسنها ومعايبها ، وتناولا المعاني وما يستجاد منها وما يستكره ، وتطرقا الى مباحث تمد الى حد ما داخلة في « المنهج التاريخي » لانها تتعلق بالسرقات الشعرية والسابق في المعاني والتعبيرات واللاحق ، ولكنهما لم يتوسعا في التعليل عند الاستحسان او الاستقباح .

وهذا المثال من كتاب الموازنة يوضح مانعنيه :

« قال مرار الفقعسي في وصف الأثافي :

أثر الوقود على جوانبها   بخدودهن كأنه لطم

---

(١) المتوفى سنة ٣٧١ هـ .   (٢) المتوفى سنة ٣٦٦ هـ .

أخذه أبو تمام فقال :

أثاف كالخدود لطمن حزناً ونؤيٌ مثلما انفصم السوار

« أورد المعنى في مصراع ، وأتى بالمصراع الثاني بمعنى آخر يليق ، فأجاد ، الا أن بيت المرار أشرح وأوضح معنى لقوله « أثر الوقود على جوانبها » فأبان المعنى الذي من أجله أشبه الخدود الملطومة » .

وكذلك هذا المثال من كتاب الوساطة :

« وقد علمت أن الشعراء قد تداولوا ذكر عيون الجآذر ونواظر الغزلان حتى إنك لا تكاد لا تجد قصيدة ذات نسيب تخلو منه إلا في النادر الفذ ، ومتى جمعت ذلك ، ثم قرنت اليه قول امرىء القيس :

تصد وتبدي عن أسيل وتتقي مناظرة من وحش وجرةَ مُطفل

او قابلته بقول عدي بن الرقاع :

وكأنها بين النساء أعارها عينيه أحور من جآذر جاسم

« رأيت إسراع القلب الى هذين البيتين وتبينت قربها منه ، والمعنى واحد وكلاهما خال من الصنعة بعيد غن البديع الا ماحسن به من الاستعارة اللطيفة التي كسته هذه البهجة ، هذا وقد تخلل كل واحد منها من حشو الكلام ما لو حذف لاستغني عنه . وما لا فائدة في ذكره ، لان امرأ القيس قال من «وحش وجرة » وعديا قال « من جآذر جاسم » ولم يذكرا هذين الموضعين الا استعانة بها في إتمام النظم ، واقامة الوزن (ولا تلتفت ان مايقوله المنويون في وجرة وجاسم فانما يطلب به بعضهم الاغراب على بعض !) وقد رأيت ظباء جاسم فلم أرها الا كغيرها من الظباء ، وسألت من لا أحصي من الاعراب عن وحش وجرة فلم يروا لها فضلاً على وحش « صرية » وغزلان « بسيطة » وقد يختلف خلق الظبا وألوانها باختلاف المنشأ والمرتع ، وأما العيون فقل ان تختلف لذلك ، وأما ما تمم به عدي الوصف ، وأضافه الى المعنى المبتذل بقوله على إثر هذا البيت :

وسنان أيقظه النعاس فرنقت في عينه سنة وليس بنائم

« فقد زاد به على كل من تقدم ، وسبق بفضله جميع من تأخر ؛ ولو قلت اقتطع هذا المعنى فصار له ، وحظر على الشعراء ادعاء الشرك فيه ، لم أرني بعدت عن الحق ولا جانبت الصدق » .

ولكن الرجلين على العموم لايتجاوزان موازنة بيت ببيت ، او معنى بمعنى او تشبيه بتشبيه . لايتجاوزان هذا الى الأحكام الشاملة الا قليلا ، واعتمادهما على الذوق – الذي قد يخطيء عندهما – وعلى المأثور من استحسان الاوائل واستهجانهم للمعاني وطرق التعبير . ولكنهما على أية حال خطوا خطوة واسعة بالنقد الادبي على المنهج الفني . واذا لم يكن بد ان نفاضل بينهما فانا نقرر ان أبا الحسن كان ذوقه أصفى وتعبيره أجمل ، والروح الادبية فيه واضحة عميقة .

أما الرجلان الآخران فهما أبو هلال العسكري في كتابه « الصناعتين » وعبد القاهر الجرجاني في كتابيه « دلائل الاعجاز » و « أسرار البلاغة » .

والخطوة التي خطاها أولهما لاتضيف شيئاً في النقد الادبي الى خطوة الآمدي وأبي الحسن الجرجاني . بل ربما قصرت عنها . ولكن عبد القادر هو الفذ بين النقاد والبلاغيين [1] . وان كان اسلوبه أقل صفاء من اسلوب اصتاذه أبي الحسن الجرجاني .

ونكتفي هنا بنموذج لأبي هلال قبل ان نفرغ لوصف الخطوة التي خطاها « عبد القاهر » .. جاء في كتاب الصناعتين [2] :

« من الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ . . ان الخطب الرايقة والاشعار الرايعة ماعملت لافهام المعاني فقط . لان الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في الافهام . وانما يدل حسن الكلام وإحكام صيغته ورونق ألفاظه وجودة مطالعه وحسن مقاطعه وبديع مباديه وغريب مبانيه ، على فضل قايله وفهم منشيه . وأكثر هذه الأوصاف ترجع الى الألفاظ دون المعاني . . . وتوخي صواب المعنى أحسن من توخي هذه الامور في الألفاظ . . . ولهذا تأنق الكاتب في الرسالة والخطيب في الخطبة والشاعر في القصيدة . . يبالغون في تجويدها ، ويغلون في ترتيبها ليدلوا على براعتهم وحذقهم بضاعتهم ، ولو كان الامر في المعاني لطرحوا اكثر ذلك فربحوا كداً كثيراً ، وأسقطوا على أنفسهم تعباً طويلا .

---

(١) لم نرد التفرقة بين النقاد والبلاغيين ، لان مباحث البلاغة الى ذلك الحين كان لها طابع نقدي عام . ولم تكن فسدت بالقواعد الحرفية كما فسدت على أيدي السكاكي والخطيب وسواهما . ونحن نرى أن مباحث البلاغة على ذلك النحو تكون القاعدة الاولى للنقد الادبي .

(٢) فرغ من تأليفه سنة ٣٩٥ هـ .

« ودليل آخر .. أن الكلام اذا كان لفظه حلواً عذباً ، وسلساً وسهلا ، ومعناه وسطاً، دخل في جملة الجيد ، وجرى مجرى الرايع (النادر) - كقول الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالاركان من هو ماسح
وشدت على حدب المهارى رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

« وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى . وهي رائعة معجبة وانما هي : ولما قضينا الحج ومسحنا الاركان وشدت رحالنا على مهازيل الابل ولم ينظر بعضنا بعضاً جعلنا نتحدث وتسير بنا الابل في بطون الاودية .

« واذا كان المعنى صواباً ، واللفظ بارداً وفاتراً - والفاتر شر من البارد - كان مستهجناً ملفوظاً ، ومذموماً مردوداً . والبارد من الشعر قول عمرو بن معدي كرب :

قد علمت سلمى وجاراتها ماقطّر الفـارس الا انا
شككت بالرمح سرابيله والخيل تعدو زيمـا حولنـا

« وأجود الكلام مايكون جزلاً سهلا . لاينغلق معناه ، ولا يستبهم مغزاه ، ولا يكون مكدوداً مستكرهاً ، ومتوعراً متقعراً ، ويكون بريئاً من الغثاثة . والكلام اذا كان لفظه غثاً ، ومعرضه رثاً، كان مردوداً ولو احتوى على اجل معنى وأنبله وأرفعه وأفضله ، كقوله:

لما أطعنا كُمُ في سخط خالقنا لاشك سل علينا سيف نقمته

وقول الآخر :

ارى رجالاً بأدنى الدين قد قنعوا وما اراهم رضوا في العيش بالدون
فاستغن بالدين عن دنيا الملوك كما اسـتغنى الملوك بدنياهم عن الدين

« لايدخل هذا في جملة المختار ، ومعناه كما ترى نبيل فاضل جليل ، وأما الجزل الرديء الفج الذي ينبغي ترك استعماله ، فمثل قول تأبط شراً :

ولما سمعت العَوْص تدعو تنفرت عصافير رأسي من نوى فعوانيا
وحشحشت مشغوف الفؤاد فراعني أناس بفيفـان فمزت القرانيـا
فـأدبرت لاينجو نجاتي نقنق يبادر فرخيه شمالاً وداجنـا
من الخُص هزروف يطير عفاؤه اذا استدرج الفيفاء مد المغابنـا

أزج زلوج هــــزرفي زفارف   هزفٌ يبذ الناجيات الصوافنـا

« فهذا من الجزل البغيض الجلف ، الفاسد النسج ، القبيح الوصف ، الذي ينبغي ان يتجنب مثله . وتمييز الالفاظ شديد . اخبرنا أبو أحمد عن فضل اليزيدي عن إسحق الموصلي عن ايوب بن عباية : ان رجلاً أنشد ابن هرمة قوله :

بالله ربك ان دخلت فقل لهـا   هذا ابن هرمة قائماً بالبـاب

« فقال ما كذا قلت ، أكنت أتصدق ؟ قال فقاعدا . قال : أكنت أبول ؟ قال : فماذا ؟ قال : واقفاً . . ليتك علمت مابين هذين من قدر اللفظ والمعنى » .

وهذا — كما ترى — لون لايختلف كثيراً عن الآمدي وعن أبي الحسن الجرجـــاني ، بل ان صـاحب الوساطة كان أروق ذوقاً وأدق حساً وأكثر استقلالا . اما ابو هلال فهو في الغالب ناقل جامع ، وقد رأيت كيف يعد بيتاً كهذا جيد المعنى .

لما اطعناكم في سخط خالقنـــا   لاشك سل علينـا سيف نقمته

وهو معنى عامي مبتذل . انما استجاده لما فيه من روح دينية عامية ؛ وهذا لاعلاقة له بالحكم على جودة المعاني الشعرية .

اما عبد القاهر فقد كان له عمل آخر .

لقد حاول ان يضع قواعد فنية للبلاغة والجمال الفني في كتابه « دلائل الاعجـــاز » كما حاول ان يضع قواعد نفسية للبلاغة في كتابه « اسرار البلاغة » وقد تأثر بالفلسفة الاغريقية ، وبالمنطق ، ولكن لا على طريقة « قدامة » فقد كان له من ذوقه الادبي عاصم قوي ، فبقي في دائرة المنهج النفسي الذي سنعرض له فيما بعد .

وقد وصل في كتابه الاول الى تقرير نظرية هو أول من قررها في تاريخ النقد العربي . ويصح ان نسميها « نظرية النظم » وخلاصتها ان ترتيب المعـــاني في الذهن هو الذي يقتضي ترتيب الالفاظ في العبارة ، وأن اللفظ لامزية له في ذاته وانما مزيته في تناسق معناه مع معنى اللفظ الذي يجاوره في النظم — اي تنسيق الكلمات والمعاني بحيث يبدي النظم جمال الألفاظ والمعـــاني مجتمعة — وأن الجمال الفني رهين بحسن النسق او حسن النظم ، كما انه لا اللفظ منفرداً موضع حكم ادبي ولا المعنى قبل ان يعبر عنه في لفظ ، وإنمـــا هما باجتماعهما في نظم يكونان موضع استحسان او استهجان .

وهذا المثال من كتاب دلائل الاعجاز يكشف عن هذه النظرية :

« ..وهل تشك اذا فكرت في قوله تعالى : « وقيل يا أرض ابلعي ماءك ، ويا سماء أقلعي، وغيض المـاء ، وقضي الامر ، واستوت من الجودي ، وقيل بعداً للقوم الظالمين » ، فتجلى لك منها الاعجاز الذي ترى وتسمع .. أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظـاهرة والفضيلة القاهرة الا لأمر يرجع الى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض ، وأن لم يعرض لهـا الحسن والشرف الا من حيث لاقت الاولى بالثانية ، والثالثة بالرابعة ، وهكذا الى ان تستقريها الى آخرها . وأن الفضل تناتج بينها وحصل من مجموعها .

« ان شككت فتأمل ! هل ترى لفظة منهـا بحيث لو اخذت من بين اخواتها وأفردت لأدت من الفصاحة ماتؤديه وهي في مكانها من الآية ؟ قل : « ابلعي » واعتبرها وحدهـا من غير ان تنظر الى ماقبلها والى مابعدها ، وكذلك فاعتبر سائر مايليها « وكيف بالشك في ذلك ، ومعلوم ان مبدأ العظمة في ان نوديت الارض ، ثم أمرت ، ثم في ان كان النـداء بيادون « اي » نحو « يا أيتها الارض » ثم إضافة الماء الى الكاف دون أن يقال : ابلعي الماء ، ثم أن أتبع نداء الارض وأمرها بما هو من شأنها نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصهـا ، ثم أن قيل : « وغيض المـاء » فجاء الفعل على صيغة « فُعِل » الدلالة على أنه لم يغض الا بأمر آمر ، وقدرة قادر ، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى : « وقضي الامر » ثم ذكر ماهو فائدة هذه الامور وهو « استوت على الجودى » ثم إضمار السفينة قبل الذكر ، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن ، ثم مقابلة « قيل » في الخاتمة بقيل في الفاتحة .. أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالاعجاز روعة وتحضرك عند تصورهـا هيبة تحيط بالنفس من أقطارها ، تعلقاً باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق ؟ أم كل ذلك لما بين معاني الالفاظ من الاتساق العجيب ؟

فقد اتضح إذن اتضاحاً لايدع للشك مجالاً أن الألفاظ لاتتفاضل من حيث هي ألفـاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ،وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمـة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظة . ومما يشهد بذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينهـا تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر ، كلفظ الأخدع في بيت الحماسة ؟

تلفتُّ نحو الحي حـتى وجدتني   وَجِعت من الاصغاء ليتا وأخدعا

وبيت البحتري :

وإني وإن بلغتني شرف الغنى — وأعتقت من رق المطامع أخدعي

« فان لها في هذين المكانين مالا يخفى من الحسن . ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام :

يا دهر قوم من أخدعيك فقد — أضججت هذا الأنام من خرقك

« فتجد لها من الثقل على النفس ، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة والايناس والبهجة . ومن أعجب ذلك لفظ « الشيء » فانك تراهـا مقبولة حسنة في موضع ، وضعيفة مستكرهة في موضع، وإن أردت أن تعرف ذلك فانظر الى قول عمر بن أبي ربيعة المخزومي :

ومن مالىء عينيه من شيء غيره — إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمي

وإلى قول أبي حية :

إذا ماتقاضى المرء يوم وليلة — تقاضاه شيء لا يمل التقاضيا

« فانك تعرف حسنها ومكانها من القبول . ثم انظر إليها في بيت المتنبي :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه — لعوقه شيء عن الدوران

فانك تراها تقل وتضؤل بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم .

وهذا باب واسع فانك تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كلما بأعيانها ، ثم ترى هـذا قـد فرع السماك ، وترى ذاك قد لصق بالحضيض . فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ ، واذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم ، لما اختلفت بها الحال ، ولكانت اما أن تحسن أبداً أو لاتحسن أبداً » .

ومع أننا نختلف مع عبد القادر في كثير مما تحويه نظريته هذه بسبب اغفاله التام لقيمة اللفظ الصوتية مفرداً ومجتمعاً مع غيره ، وهو ما عبرنا عنه بالايقاع الموسيقي ، كما يغفـل الظلال الخيالية في أحيان كثيرة ، ولها عندنا قيمة كبرى في العمل الفني . . مع هذا فاننا نعجب باستطاعته أن يقرر نظرية هامة كهذه — عليها الطابع العلمي — دون أن يخل بنفاذ حسه الفني في كثير من مواضع الكتاب .

وأما كتابه الآخر « أسرار البلاغة » فقد اتجه همه فيه الى اقامة القواعد البلاغية على

أسس نفسية ، مع أنه لم يخل من آثار المنهج الفني ، لذلك فسنتحدث عنه عند الكلام على « المنهج النفسي » .

هناك مؤلف آخر عاصر عبد القاهر في القرن الخامس أيضاً هو « ابن رشيق القيرواني [1] » صاحب كتاب « العمدة » وقد سار على نسق وحده ، ولكنه أشبه بنسق الصناعتين في الجمع بين مباحث النقد الأدبي ومباحث البلاغة ، مع أشياء في تاريخ الأدب وأقوال القدماء والمحدثين ونوادرهم .

ولا يجد الباحث أن ابن رشيق قد زاد شيئاً ذا قيمة على مباحث النقد والبلاغة في القرن الرابع إلا في مواضع قليلة هنا وهناك في الكتاب . وهو على وجه عام يتبع « المنهج الفني » مع تطرقه الى النواحي التاريخية كبقية النقاد العرب .لأن « الرواية » كانت دائماً تتخلل كتب النقد كما أن النقد يتخلل كتب الرواية ، على ماسيأتي حينما نعرض للمنهج التاريخي، وما جاء منه في كتب النقد العربي القديمة ،

ويحاول « ابن رشيق » أن ينفرد له برأي في مشكلة اللفظ والمعنى التي شغلت الجاحظ وأبا هلال العسكري وعبد القاهر . وهي مشكلة وصل « عبد القاهر » فيها الى رأي دقيق في « دلائل الاعجاز » أشرنا اليه من قبل . وخلاصته أن اللفظ من حيث هو لفظ لا يبحث فيه ، وكذلك المعنى من حيث هو خاطر في الضمير . انما يبدأ البحث عند التعبير عن المعنى في لفظ . وكل تعبير يخلق صورة خاصة للمعنى تتغير اذا اختلف النظم . . وهذه نظرية جيدة دقيقة عن تلازم اللفظ والمعنى في النص الادبي ، وعدم استطاعة الحكم على أيهما منفرداً .

أما « ابن رشيق » فلا يصل الى مثل هذه الدقة الكاملة في تصوير صلة اللفظ والمعنى بل يلجأ الى العبارات المجازية فيقول :

« اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ويقوى بقوته . فاذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الاجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح وكذلك ان ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذي يعرض

---

(١) توفي سنة ٤٦٣ هجرية وتوفي عبد القاهر سنة ٤٨١ غالباً .

للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولا تجد معنى يختل الا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب . قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح .فان اختل المعنى كله وفسد ، بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه ، وان كان حسن الطـلاوة في السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين الا انه لا ينتفع به ، ولا يفيد فائدة ، وكذلك اذا اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى ، لأنا لا نجد روحاً في غير جسم » .

ولكن ابن رشيق يصل في موضع آخر من كتـابه في باب « المطبـوع والمصنوع » إلى تلخيص الموضوع بحسب سبقاً ذا قيمة من ناحية بلورة الموضوع وتلخيصه ، فهو يرجـــع الشعر الى اقسام : « المطبوع » وهو الذي ينبعث عفو الخاطر بلا كلفة ولا صنعة « والمصنوع » ويجعل له اقساماً : وقعت فيه « الصنعة » من غير قصد ولا تكلف ، كأنواع التشبيه والبديع التي جاءت عفواً في بعض اشعار المتقدمين . وما وقع فيه « التصنع » أى وجدت فيه الصنعـة عن قصد ولكن بلا تكلف مفسد . وما وقع فيه « التصنـــع » أي وجدت فيه الصنعـــة بتكلف شديد .

وهو تلخيص جيد ، عليه طابع علمي ، مصبوغ بالصبغة الفنية . ولم يبتدع ابن رشيق هذا ابتداءاً ، فقد تحدث فيه ابن قتيبة والآمدي والجـرجاني وغيرهم من قبل . ولكن له فضل التلخيص والتعقيـــد والتبويب . وهو فضـل ليس بالقليــــل في تاريخ النقد العربي القديم [1] .

* * *

على وجه الاجمال كان المنهج الفني هو المنهج الغالب في النقد الأدبي ، وقد استعرضنا في اختصار كامل أهم خطوطه الرئيسية في الأدب العربي القديم ، وهو استعراض يرسم انسا ـ بقدر الامكان ـ صورة لتدرج هذا المنهج ولميادينه التي طرقها كذلك .

ولقد وقفت خطوات النقد الادبي بعد عبد القاهر الى ان استؤنفت في العصر الحديث . ومع قلة عدد الكتب والبحوث النقدية الحديثة ، فانها طرقت كثيراً من ميادين النقد في محيط

---

(١) أقام الدكتور شوقي ضيف كتابه : « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » على أساس القاعدة التي قررها ابن رشيق . .

أوسع وأشمل من البحوث القديمة . طرقت مناهج النقد جميعاً من فنية الى تاريخية الى نفسية كما أشرنا الى ذلك في الفصل السابق .

ونحن هنا بصدد المنهج الفني وحده فنكتفي بايراد نماذج منه في النقد الحديث .

* * *

«لقد كانت السمة الاولى للتعبير القرآني هي اتباع طريقة تصوير المعاني الذهنية والحالات النفسية وإبرازها في صور حسية ، والسير على طريقة تصوير المشاهد الطبيعية والحوادث الماضية والقصص المروية والامثال القصصية ومشاهد القيامة وصور النعيم والعذاب والنماذج الانسانية كأنها كلها حاضرة شاخصة بالتخييل الحسي الذي يفهمها بالحركة المتخيلة .

« فما فضل هذه الطريقة على الطريقة الاخرى التي تنقل المعاني والحالات النفسية في صورتها الذهنية التجريدية ، وتنقل الحوادث والقصص أخباراً مروية ، وتعبر عن المشاهد والمناظر تعبيراً لفظياً ، لا تصويراً تخييلياً ؟

« يكفي لبيان هذا الفضل ان نتصور هذه المعاني كلها في صورتها التجريدية ، وأن نتصورها بعد ذلك في الهيئة الاخرى التشخيصية .

« إن المعاني في الطريقة الاولى تخاطب الذهن والوعي ، وتصل اليها مجردة من ظلالها الجميلة . وفي الطريقة الثانية تخاطب الحس والوجدان وتصل الى النفس من منافذ شتى : من الحواس بالتخييل والايقاع ، ومن الحس عن طريق الحواس ، ومن الوجدان المنفعل بالاضواء والاصداء . ويكون الذهن منفذاً واحداً من منافذها الكثيرة الى النفس ، لا منفذها المفرد الوحيد .

« ولهذه الطريقة فضلها ولا شك في اداء الدعوة لكل عقيدة ، ولكننا انما ننظر اليها هنا من الوجهة الفنية البحتة . وإن لها من هذه الوجهة لشأناً . فوظيفة الفن الأولى هي إثارة الانفعالات الوجدانية ، وإشاعة اللذة الفنية بهذه الآثار ، وإجاشة الحياة الكامنة بهذه الانفعالات ، وتغذية الخيال بالصور لتحقيق هذا جميعه .. وكل اولئك تكفله طريقة التصوير والتشخيص للفن الجميل . واليك المثال :

« معنى النفور الشديد من دعوة الايمان ينقل اليك في صورته التجريدية هكذا : انهم لينفرون أشد النفرة من دعوة الايمان . فيمتلي الذهن وحده معنى النفور في برود وسكون.

« ثم ينقل اليك في هذه الصورة العجيبة « فما لهم عن التذكرة معرضين ، كأنهم حمر مستنفرة ،فرت من قسورة » فتشرك مع الذهن حاسة النظر وملكة الخيال ، وانفعال السخرية وشعور الجمال : السخرية من هؤلاء الذين يفرون كما تفر حمر الوحوش من الاسد ، لا لشيء الا لانهم يدعون الى الايمان ! والجمال الذي يرتسم في حركة الصورة حينما يتملاها الخيال في إطار من الطبيعة ، تشرد فيه هذه الحمر يتبعها « قسورة » المرهوب !

« فللتعبير هنا ظلال حوله ، تزيد في مساحته النفسية – إذا صح هذا التعبير !

« ومعنى عجز الآلهة التي كان المشركون يعبدونها من دون الله ، يمكن أن يؤدي في عدة تعبيرات ذهنية مجردة ، كأن يقال : ان ما تعبدون من دون الله لاعجز من خلق أحقر الاشياء ، فيصل المعنى الى الذهن مجرداً باهتاً .

« ولكن التعبير التصويري يؤديه في هذه الصورة :

« ان الذين تعبدون من دون الله لن يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له ، وان يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه ، ضعف الطالب والمطلوب » !

« فيشخص هذا المعنى ويبرز في تلك الصور المتحركة المتعاقبة .

« لن يخلقوا ذباباً » هذه درجة « ولوا اجتمعوا له » وهذه أخرى . « وان يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه » وهذه ثالثة . أرايت الى تصوير الضعف المزري ؟ والى التدرج في تصويره بما يثير في النفس السخرية اللاذعة والاحتقار المهين ؟

« ولكن أهذه مبالغة ؟ وهل البلاغة فيها هي الغلو ؟

« كلا ؟ فهذه حقيقة واقعة بسيطة . ان هؤلاء الآلهة « لن يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له » والذباب صغير حقير ، ولكن الاعجاز في خلقه هو الاعجاز في خلق الجمل والفيل . انها « معجزة الحياة » يستوي فيها الجسيم والهزيل ، فليست المعجزة في صميمها هي خلق الهائل من الأحياء . انما هي خلق الخلية الحية الصغيرة كالهباء .

« ولكن الابداع الفني هنا هو في عرض هذه الحقيقة في صورة تلقي ظلال الضعف عن خلق أحقر الاشياء ، والجمال الفني هنا هو في تلك الظلال التي تضفيها محتويات الصورة ، وفي الحركة التخييلية في محاولة الخلق ، وفي التجمع له ، ثم في محاولة الطيران خلف الذباب

لاستنقاذ مايسلبه . وهم وأتباعهم عاجزون عن هذا الاستنقاذ ! »[1] . . . الخ .

* * *

« يخيل إليّ من مجموعة الشعر العربي أن « الطبيعة » لم تكن إلا قليلا متصلة باحساس الشعراء العرب اتصال الصداقة والألفة ـ بله اتصال المجموعة الحية ـ فهي في الغالب صلة عداء يمثلها قول الشاعر :

وركب كأن الريح تطلب عندهم ... لها « ترة » من جذبها بالعصائب

« وان كانت هذه الظاهرة العامة لا تنفي الاحاسيس المفردة لبعض الشعراء حينما تختلف البيئة كقول حمدونة الشاعرة الاندلسية :

وقانا لفحة الرمضاء وادٍ ... سقاه مضاعف الغيث العميم
نزلنا دوحه فحنا علينـا ... حنو المرضعـات على الفطيم
وأرشفنا على ظمأ زلالا ... ألذ من المدامة والنديم

وكأبيات المتنبي المعجبة في وصف شعب بوان وفيها ذلك البيت الجميل :

يقول بشعب بوان حصاني ... أمن هذا يسار الى الطعان ؟!

وإن كان هذا من مقولات الحصان التي يسخر منها المتنبي !

وظاهرة اخرى تغلب في الشعر العربي وهي الاحساس بالطبيعة عند ألفتها كأنها منظر يوصف أو يلتذ . لا شخوص تحيا ، وحياة تدب . والمواضع التي أحس فيهـا الشعراء العرب بالطبيعة هذا الاحساس الاخير تكاد تعد . فنحن إذا استثنينا ابن الرومي ـ وكان بدعاً في الشعر العربي كله ـ لا نكاد نعثر إلا على أبيات ومقطوعات يحس الشعراء فيها هذا الاحساس على تفاوت في قيمتها الفنية ، نذكر منها أبيات البحتري في وصف الربيع التي مطلعها :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا ... من الحسن حتى كاد أن يتكلما

وقول ابن خفاجة الأندلسي في وصف جبل :

وأرعن طماح الذؤابة شامخ ... يطاول أعنـان السماء بغـارب

---

(١) من كتاب « التصوير الفني في القرآن » للمؤلف .

وقور على ظهر الفـلاة كأنه طوال الليالي ناظر في العواقب

أصخت إليه وهو أخرس صامت فحدثني ليل السرى بالعجائب

وفيما عدا ابن الرومي ، وتلك الأبيات والمقتطعات القليلة المتناثرة في ديوان الشعر العربي الضخم تكاد الطبيعة في الشعر العربي (تستعمل من الظاهر !) فهي مناظر جامدة للوصف الحسي ، والتشبيه بالمحسوسات ، تعلو في سلم الفن حتى تكون كأبيات المتنبي في شعب بوان ، وتسفل حتى تصل الى تشبيهات ابن المعتز جميعاً !

وظاهرة ثالثة ، هي : أن الطبيعة في الشعر العربي قد تحيا وتدب ، ويحس الشاعر بما يضطرب فيها من حياة ، ويلحظ خلجاتها ، ويحصي نبضاتها ، ولكنه هو لا يندمج في هذه الطبيعة ، ولا يحس أنه شخص من شخوصها ، وفرد من أبنائها وان حركته من حركاتها ، ونبضه من نبضاتها ، وأنه منها واليها وأحاسيسه موصولة بأحاسيسها »[1] . . الخ

* * *

اذا أتيح لك ان تحضر مجلساً من مجالس الظرفاء القاهريين في الجيل الماضي ، خيل اليك أنك في حجرة رجل نائم مريض !

فالكلام همس ، والخطو لمس ، والاشارة في رفق ، وسياق الحديث لا إمعان فيه ، وكل ما هنا لك يوحي اليك الخوف من الحركة والاشفاق من الشدة ، الا ساعة الضحك في بعض الاحايين ، فقد يصحو فيها المريض ، وتعلو طبقة الاصوات ،ويستمع مريضنا الذي كان نائماً قبل هنيهة بعض ما يجلب السرور من الضحكات والمناقشات ، دون ان يحفز الخاطر او يستجيش الضمير .

وتلك حال معهودة في أذواق الامم التي لها نصيب عريق من الحضارة ، ولم يبق لهـا نصيب من قوة السلطان ودفعة الحياة .

فالحضارة تنتهي فيها الى ترف ، والترف ينتهي فيها الى نعومة ، والفضيلة الكبرى فيها تنتهي الى الذوق المترف الناعم ، أو الذوق فيـه تمييز وكياسة ، وليس فيه قوة وعمق ، ولا صبر له على العزم والصلابة في عمل ولا حس ، ولا طلب تتوق اليه النفس ، ولو كان طلب الجمال أو طلب المتعة بالذوق الجميل .

---

(١) من كتاب « كتب وشخصيات » للمؤلف .

ويتفق لهذا الرأي المترف الناعم أن يكون صادقاً لا تصنع فيه ، كما يتفق له أن يكون كاذباً كله تصنع واختلاق ؛ وانما الفرق بين صادقه وكاذبه ان الأول يغار حقاً على سلامة النائم المريض ، فهو يتمشى أو يتكلم برفق مطبوع وهوادة خالصة من الرياء ، وان الثاني يتكلف الغيرة ، فيمشي المشية بقدمه ولا يمشيها بقلبه ! ويهمس الهمسة بشفته ولا يهمسها بفكره ! ولكنهما على السواء لا يبتعدان عن سرير النائم المريض .

في هذه البيئة نشأ اسماعيل صبري الشاعر الناقد البصير بلطائف الكلام ، فنشأ على ذوق قاهري صادق . يعرف الرقة بسليقته وفكره ، وليس يتكلفها بشفتيه ولسانه .

وان هذا الذوق لخبير بالجيد والرديء من الكلام ، وقادر على التمييز الصحيح بين الذهب والبهرج في رونق الفصاحة ، ولكنك خليق أن تفرض له درجة من الحرارة لن يقدر على الحياة فيما وراءها ، فاذا استطعت ان تتخيل أناساً من الاحياء لا يعيشون فيما وراء درجة العشرين،فأولئك هم أصحاب ذلك الذوق من القاهريين في ذلك الجيل : كل مايشعرون به من حسن او قبح صحيح قويم ولكن على تلك النسبة من الفرق بين الحرارتين :حرارة لا تتجاوز عشرين درجة وحرارة قد تتجاوز الثانية والاربعين .

ولما تهيأ لاسماعيل صبري أن يتلقى العلم في فرنسا ، ويطلع على آدابها وآداب الأوروبيين في لغتها ، كان من الاتفاق العجيب أنه اطلع على الآداب الفرنسية وهي في حالة تشبه حالة الذوق القاهري من بعض الوجوه ، لانها كانت تدين على الا كثر الاغلب بتلك الرفاهية الباكية التي كان يمثلها « لامرتين » واخوانه الأرقاء الناعمون ، وليست هذه الطريقة بالتي تبعث القاهري من أبناء الجيل الماضي الى تبديل سمته وهبوط حرارته . والتحول عن حجرة النوم والفتور !

فاسماعيل صبري شاعر صادق الشعر ، ناقد بصير بالنقد ، الا انه لا يتعدى في شعره ونقده نطاقاً يرسمه له مزيج من ذوقه القاهري وذوق المدرسة « اللامرتينية » في أحسن ما كانت عليه من شعور وتمييز

شعره لطيف لا تعمل فيه ، ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارة ، ونقده نقد بصير عارف بالزيف كله ، ولكنه غير بصير ولا عارف بالصحة كلها ، وأثره في تهذيب الأذواق ، ونفي ما كان فاشياً من زيف التشبيه وفساد الخيال أثر واضح لا ريب فيه . ولكنه بعد هذا أثر محدود بذلك النطاق المرسوم .

« وان شئت فقل : ان أدب الرجل كان أدب«الذوق»ولم يكن أدب النزعات والخوالج ، وأدب السكون ولم يكن أدب الحركة والنهوض ، وأدب الاصطلاح ولم يكن أدب الابتكار المستكشف الجسور » (١) .

* * *

« ولأعد الى توفيق والى قصته « شهرزاد » التي أذاعها في الناس ، والتي أظهرني عليها مع جماعة من الاصدقاء قبل أن يذيعها في الناس . لأعد الى هذه القصة فأعترف بأنها ـ كقصة « أهل الكهف » ـ فن جديد من الانتاج في أدبنا الحديث ، لم يُسبق توفيق الى مثله ولا الى قريب منه . ولست أزعم أنها المثل الاعلى في القصص التمثيلي . بل لست ازعم انهـا شيء يقرب من المثل الاعلى . ولكنني أزعم أنهـا أثر فني متقن ممتع ، دقيق الصنع بارع الصـورة خليق بالبقاء وبالبقاء الطويل . لا أنكر على توفيق في هذه القصة ما أنكرته على الطبعة الاولى لاهل الكهف من الخطأ اللغوي المنكر ، ولا من الاطالة والاسراف في بعض المواضـع ، فأكبر الظن انه راجع قصته هذه قبل نشرها ، فردها الى صواب اللغة والنحو رداً حسناً ، وأعاد فيها النظر فحذف منها وأضاف إليها ، وسواها تسوية صالحة معجبة . ولا أكاد أنكر على هذه القصة شيئاً من الخطأ بالقياس الى اصول التمثيل وحاجة الملعب، فصناعة القصة دقيقة والملاءمة فيها بين حاجة الفن الادبي وحاجة الملعب واضحة موفقة ، وان كان تمثيل القصة مع ذلك في مصر شيئاً لا سبيل اليه الان ، لأمرين واضحين اشد الوضوح : فأما أولهما فهو أن القصة ترتفع عن كثرة النظارة الذين يختلفون الى ملاعب التمثيل ويـكاد الاستمتاع بهـا يكون مقصوراً على أصحاب الثقافة الممتازة ، فهي من هذه الناحية مخففة ان عرضت عـلى النظارة في يوم من الايام : سيسمع الناس كلاماً حسناً يفهمون بعضه ويلتوي عليهـم أكثره فيضيقون به ولما يشهدوا من القصة منظراً أو منظرين . الثاني ان الممثلين الذين يستطيعون ان يلعبوا هذه القصة كما ينبغي ، وان يعرضوها على النظارة عرضاً صادقاً يلائم جمالها واتقانهـا لم يوجدوا بعد، لأن الممثلين المثقفين تثقيفاً صحيحاً لا يزالون قلة ضئيلة جداً في هذا البلد(٢).

---

(١) من كتاب « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » للعقاد .

(٢) نحن نخالف الدكتور طه حسين هنا « فشهرزاد » لا تصلح للمسرح . لا لهذا النقص في المسرح المصري وممثليه ورواده ، بل لانها في ذاتها تنقصها الحركة الحسية : حركة الحوادث والاشخاص . . هي حركة فكرية تجول في الافكار، ولا ترى إلا قليلا مفرغة في حركة الحوادث والشخصيات على المسرح —

« فقصة توفيق إذا سنقرأ ليس غير ، ولعلها تستفيد من هذا ولا تخسر شيئاً ، فلست أعرف في أدبنا الحديث قصة يتجه بها صاحبها الى العقل والشعور معاً كهذه القصة .والاتجاه بها الى العقل أكثر من اتجاهه بها الى الشعور . فالقصة لا تعالج شيئاً أقل ولا أدنى من هذه المسألة اليسيرة التي عجزت الفلسفة الانسانية عن حلها الى الآن ، وهي مسألة الحقيقة ماهي ؟ أو ماذا يمكن ان تكون ؟ وأظنك توافقني على ان مثل هذا الحوار الافلاطوني لم يخلق للملعب وللملعب المصرى بنوع خاص .

« ومع ذلك فالقصة في ظاهرها يسيرة جداً . فقد اشتد اعجـــاب الملك « شهريار » بصاحبته « شهرزاد » حتى أراد ان يتبين حقيقتها ، ويعرف الجلي من أمرها ، فأخذ يبحث ويجد في البحث ولكنه لم يظفر بشيء . وأخذ يسأل ويجد في السؤال ، ولكنه لا ينتهي الى شيء وهو يسأل الناس ، ويسأل الاشياء ويسأل الأحياء في الارض ، والنجوم في السماء ، بعد ان سأل شهرزاد نفسها عن نفسها فلم تجبه ، لانها لا تريد أو قل لأنها لا تدري كيف تجيبه ، أو قل لأن الكاتب نفسه لايدري كيف يكون الجواب ، وهو على هذا ضيق بنفسه هائم بما لا سبيل الى الوصول اليه. كان سعيداً فأصبح شقياً،وكان هادئاً فدفع الى القلق الذي لا آخر له . ووزيره قمر مفتون بشهرزاد . ولكن كما يفتن الرجل المتحضر بالمرأة المتحضرة يحبها حباً فيه الشهوة ، وفيه السمو الى المثل الاعلى . ولكنه حب النـــاس على كل حال . والوزير معذب بهذا الحب وبالوفاء الذي يحفظه لملكه وصديقه شهريار ، والملك يعلم منـه هذا ويغض عنه أول الامر ثم يدفعه إليه ويحدثه عليه بعد ذلك . والعبد الاسود يحب شهرزاد أيضاً ، ولكنه يحبها حب الحيوان لايخلط حبه بحضارة ولا ثقافة ، ولا يسلط عليه شعاعاً من فلسفة أو أدب أو فن . وانما هي الغريزة وحدها ، وشهرزاد تحب هؤلاء الاشخاص جميعاً ، ولم لا ؟ فشهرزاد هي الطبيعة ، هي الحقيقة التي تحب طلابها وعشاقها على اختلاف طبقـاتهم ومنازلهم ، وتمنـــح هؤلاء الطلاب والعشاق ما تستطيع ان تمنحهم من الرضى . فأما الذين يقنعون منها بالقليل أو يطلبون اليها الكثير الممكن ، فما أقدرهـا على ارضائهم . وأما الذين يطلبون جوهرها وخلاصتها ويريدون ان يمتزجوا بها ، ويفنوا فيها،فهي عاجزة عن أن تبلغهم ما يريدون ، وهي مع ذلك ترحمهم لأنهم يشقون في طلب المثل الاعلى ، وتسخر منهم لانهـم

— وهذا نقص من تلك الجهة بالقياس الى المسرح عامة كما قررنا عندالكلام عن« التمثيلية »وكما عاد الدكتور فقرر بعد قليل في الفقرة التالية .

يطمعون في الوصول اليه، ثم هي بعد ذلك تيئسهم يأساً يهلك بعضهم ، ويريح بعضهم الآخر فالملك شهريار هو هـذا الانسان الذي هـام بالمثل الاعلى ، ولم يظفر به . والوزير هو هذا الانسان المتحضر المثقف الذي يحب ولكن في حضارة ورقي وارتفاع عن الغريزة . والعبـد هو الانسان العادي الذي لم يبلغ بعد ان يتسلط عقله وعواطفه الحضرية ، على غرائزه الاولى وشهرزاد هي الطبيعة التي تسمع لهؤلاء جميعاً وتثيبهم بما تستطيـع أن تثيبهم به منحاً ومنعاً .

« فنحن اذن أمام محاورة فلسفية من محاورات أفلاطون ، لولا أن الـكاتب الذي فطر على حب الحوار قد صاغ لنا محاورته هذه صيغة ادبية تمثيلية ، تمكننا من ان نسيغها ونطرب لها ونجد فيها لذة العقل ولذة الشعور ، ولذة الحس ايضاً ، ففي القصة مناظر حسان ، وفيهـا موسيقى رقيقة خفيفة جميلة النغم ، وفي القصة ايضاً مايضحك بل مايدفع الى الاغراق في الضحك، وفيها مايحزن بل مايدفع الى الحزن العميق ، وحسبك بحانة « ميسور » التي ما أظن الا أن الـكاتب قد صور فيها داراً من دور الأفيون في باريس ، وحسبك ان تشهد في اول القصة مصرع هذه الفتاة التي يقتلها الساحر التماساً لشفاء الملك ،وتشهد في آخر القصة مصرع هذا الوزير يقتل نفسه غيرة من العبد الذي استأثر بجسم شهرزاد ، ثم تشهد بين هذا وذاك حيرة الملك واضطرابه ، وتشهد آخر الامر استقرار الملك الى هذه الحيرة والاضطراب ، ان أمكن ان يستقر الناس الى الحيرة والاضطراب »[1] .

* * *

« قرأت :

أنادي الرسم لو ملك الجوابا   وأجزيـه بدمعي لو أثابا

« ووقفت قليلاً لأتأكد مما اذا كنت أطالع قصيدة جاهلية ام عصرية ، اذ تبـادرت الى الى ذهني ابيات كثيرة فيها « اطلال » و « رسوم » و « دموع » « لمبلة أطلال » « قفانبك » « عفت الديار » .

« اذا وقف « امرؤ القيس » وبكى واستبكى « من ذكرى حبيب ومنزل » ففي وقفته وفي ذكراه وفيما يلي من وصفه مايبكي فلاتكلف في بكائه ولا تصنع . لكن ماذا الذي يبكيه « احمد شوقي » ؟ عن الاندلس ؟ لاشك ان في أشبـاح عروش ثلت ، وفي رسوم مجد باد ،

---

(١) من كتاب « فصول في النقد » لطه حسين .

وفي بقايا مدنية درست مايفيض على القلب ويمصره ، فيطلق دمع المين ، لكن عيناً لم تر تلك الاشباح والرسوم والبقايا لاتسكب عليها دمعاً الا اذا تجسمت تلك الخيالات أمامها في وصف راو او رسم رسام او نحت نحات او حركات ممثل. وما الشاعر الا راوٍ يقص في قالب جميل عن انفعالات نفسه وتموجات عواطفه وآماله ، وتقلبـــات أفكاره ، في كل مايسمعه ويراه ويشعر به « وشوقي » بعد ان صرف سنوات في الاندلس عاد الى مصر ووقف يخبر أهلهـا بما شاهد ، ويقاسمهم عواطفه وتأثراته التي ولدتها فيه تلك المشاهد ، لينقل الى قلوبهم بعض الانفعالات التي تسربت الى قلبه يوم كان واقفاً بين تلك « الدمن البوالي » فماذا قال لهم ؟

« قام ينادي الرسم و « يجزيه بدمعه » ويقول : ان العبرات « قلت لحقه » وإنهن — يعني العبرات — « ستبقى مقبلات الترب عنه » وانه « نثر الدمع في الدمن البوالي » وبكلمة اخرى انه بكى . ولماذا ؟

« لو بقيت شهراً بل عاماً اقول للناس « يا ناس اني بكيت ! » لما بكي معي احد ، ولما رق لحالي مخلوق ، غير أني لو أدخلتهم قلبي وقد خيم الحزن فيه ، وفتحت امامهم ابواب نفسي وقد علقت شراك اليأس ، لتبللت مع عيني عيون ، ولا نقبضت مع قلبي قلوب ، ولأ كمدت مع نفسي نفوس . وهذه هي مهمة الشاعر ان قصر فيها فهو وازن وليس بشاعر . وكم هم الشعراء بيننا الذين يستعيضون عن وصف عاطفة بذكر نتيجتها الخارجية ، فان حزنوا قالوا « بكينا » وان فرحوا قالوا « ضحكنا » كأن لا سبيل لوصف الحزن الا بالدموع ، او لوصف الفرح الا بالضحك ، فما أغزر الدموع في مآقينا وما أسخى مآقينا بسكب الدموع .

« وفي الدرة الشوقية أمثال كثيرة من هذا الوصف السطحي الذي لايحرك فكراً في رأس ، ولا يرسم صورة في مخيلة ، ولا يهيـج عاطفة في قلب ، غير أن فيهـــا من الوصف مايكاد يشفع بتلك الترهات . لو لم يكن ضائعاً بين أبيات جاءت حشواً ، فبان كضمة من الزهر في حقـــل من العوسج ، فمن ذاك الوصف تعبيره عن شوقه الى مصر وحبه لهـا حيث يقول :

وياوطني لقيتك بعـــد يأس	كأني قد لقيت بك الشبـابا
ولو أني دعيت لكنت ديني	عليـــه أقابل الحتم المجـابا
أدير اليك قبل البيت وجهي	اذا فهت الشهـادة والمتـابا

« ومن الحشو قوله بعد البيت الاول من هذه الفقرة :

وكل مسافر سيؤوب يومـــاً اذا رزق السلامـة والايابا

فلا فرق عندي بين هذا البيت وبين قول القائل :

الليل ليل والنهـــار نهـــار والأرض فيها الماء والأشجار

« ومن الحشو قوله كذلك بعد الابيات الثلاثة السابقة :

وقد سبقت ركائبي القوافي مقـلدة أزمتهـــا طرابـا
تجوب الدهر نحوك لا الفيافي وتقتحم الليالي لا العبابـــا
وتهديك الثناء الحر تاجـــاً على تاجيك مؤتلقـــاً عجابا

« فماذا يؤهل هذه الابيات لأن تدعى شعراً ؟ اذ لارسم فيها جديداً ولا فكر مبتكراً ولا عاطفة حية ، تزيد على العاطفة التي وضعها في الابيات السابقة ، بل جل ما يقال فيها لو قام الخليل من قبره وعرضت عليه لقال : إنها محكمة النظم وإنها من البحر « الوافر » .

« ومن وصفه الشعري أيضاً قوله حيث يشكر الأندلس أنه في مدة إقامته فيهـا تخلص من وجوه المهائين والاغبياء المدعين :

فأنت أرحتني من كل أنف كأنف الميت في النزع انتصابا
ومنظر كل خوّان يراني بوجه كالبغي رمى النقـــابا

ومن الحشو قوله بعد هذين البيتين :

وليس بعامر بنيـــان قوم اذا أخـلاقهم كانت خرابا

« فعلام هذا الانتقال الفجائي الغريب من نقـد عنيف مر الى « حكمة » مبتذلة لاحكمة فيها ؟ أما كان الأحرى به أن يتمم صورة حالة قومه الاجتماعية ، حتى اذا تجلت أمـام أعين سامعية بكل خطوطها وألوانها قالوا من تلقاء أنفسهم — « لا والله . فلا يعمر أبداً بنيانـنـــا مازالت أخلاقنا خرابا » ؟

« لئن غفرنا للشاعر أبياتاً ماحشا بها القصيدة الا لزيادة العدد ،فلن نغفر له تناقضاً فاحشاً في المعاني . فوالله لنعجب من أمر شاعر يشكو الغربة لانها أراحته من « كل أنف كأنف الميت في النزع انتصابا » ومن منظر « كل خوّان » « يراه » « بوجه كالبغي رمى النقـابا » وينذر قومه بأن بنيانهم لايقوم « اذا أخلاقهم كانت خرابا » ثم يعود بعد لحظة يخاطب وطنه وأولئك القوم أنفسهم بهذه اللهجة :

وحيا الله فتياناً سمـــاحا كسوا عطفي من فخر ثيابا
ملائكة اذا حفوك يومـــاً أحبك كل من تلقى وهابا
وإن حملتك أيديهم بحوراً بلغت على أكفهم السحابا
تلقوني بـــكل أغر زاه كأن على اسرته شهـــابا
ترى الايمـــان مؤتلقـــاً عليه ونور العلم والكرم اللبـــابا
وتلمح من وضاءة صفحتيه محيـــا مصر رائعة كعـــابا

« فبلد فتيانه ملائكة اذا « حفوه يوماً » أحبه وهابه كل قادم اليه ، وان حملته « أيديهم بحوراً » بلغ السحاب ، وبلد ترى على أوجه فتيانه شهباً ، وترى الايمان مؤتلقاً عليها ، ونور العلم والكرم اللبابا ، لبلد سعيد ، وأهله لقوم مها جاز ان يقال فيهم ، فلا يصح ان يقال إن « أخلاقهم خراب » ام هي « الدر » لاتكون كاملة ما لم يتخللها قليل من النقد وقليل من الاطراء وقليل من الفخر وقليل من الحكم ، سواء تآلفت معانيها ام تنافرت ؟ » (١) .

* * *

وأحب قبل ان أختم هذا الفصل أن أضيف الى هذه النماذج من النقد في الادب العربي قطعة لناقد إنجليزي ، تناول فيها قصيدة « لورد زوورث » هذا النقد هو « هـ . ب . تشالرتن » في كتابه الذي عربه الدكتور زكي نجيب محمود بعنوان « فنون الادب » أثبتها هنـا . وان لم تكن عربية . لأنها تصور نموذجاً بارعاً للنقد الادبي ، هو في الوقت ذاته صالح للتطبيق في النقد العربي الحديث .

« خذ مثلاً لذلك قصيدة « ورد زورث » « الحاصدة المنفردة » فترى الشاعر فيهـا يسير على تل في اسكتلندة واذا بصره يقع على فتاة تحصد حقلاً عبر الوادي ، وينصت فاذا الفتاة تغني ، فيتأثر أبلغ الاثر بمنظرها وغنائها :

انظر اليها في الحقل وحيدة
تلك الفتاة الريفية في عزلتها
تحصـــد وتغني بنفسهـــا
قف هاهنا او امض هادئـاً

---

(١) من كتاب « الغربال » لميخائيل نعيمة .

« يقدم الشاعر بهذه الابيات الاربعة لما يريد ان يسوقه في قصيدته ؛ وهي غاية في بساطة المعنى لا تعقيد فيها ولا التواء ، ولا يريد بها الشاعر غير أن يثبت بها حادثة رآها ، ولكنك رغم بساطتها تلاحظ ان الشاعر مسحور بشيء رآه ،وهو يخشى بهذه الفتنة البادية أن يفسدها عليه سائر ينهب الارض بسرعته ، فيهمس في إشفاق « قف هاهنا ، او امض هادئـاً » . ليدوم له هـذا السحر الذي أخذ يستغرق فيه . فما مبعث الفتنة في نفس الشاعر المأخوذ ؟ أهو منظر الفتاة تجمع الحصاد؟ام صوتها تغني ؟ قد تكون الفتنة منها معاً ، ولكنها فتنة الصوت قبل كل شيء ؛ ذلك مايبينه البيت التالي ، فهي تغني « نغماً حزينـــاً » . هي تغني « نغماً » « لا أغنية » فألفـــاظ غنائها قد انبهمت مع البعد ، فلم يبلغ أذن السامع الا طلاوة الموسيقى وحلاوة « النغم » ولكن هذا النغم قد مثل الاعاجيب المعجزة .

صـه ! أنصت ، فالوادي العميق

فيـــاض بصوت النغـــم

« وفي هذا القول أول إشارة تدل على الفتنة الغـامضة الملغزة التي احتوت الشاعر في موقفه . ولم يصف « وردزورث » الوادي — الذي يفصل بينه وبين الفتاة في حقلهـــا — بالعمق لهواً وعبثاً ، ولكنه يريدك على أن تتصور هذا العمق ، وقد امتلأت جنبـاته بسحر الغنـاء . إن الوادي وقد ملأه الصوت الشجي قد تبدي في عين الشاعر وادياً جديداً غير الوادي المعهود ، فصوت النغم قد سما بطبيعة المنصت حتى أرهف حسه وشعوره ، وهو ينظر بهذا الحس الذي أرهفه الصوت وبدل من طبيعته ، فاذا بالمنظر الطبيعي أمامه قد أصـــابه التحول ، فبات في عينه وادياً غير الوادي .

« لكن وردزورث » يشعر أنه لم يوف تأثره تعبيراً وإفصاحاً . فلا يزال في نفسه أكثر مما أعرب عنه ، إنه لم يعط السامع صورة كاملة للرهبة المفاجئة التي فعلت في نفسه فعلهـــا ، فسمت بها عن طبيعتها . انه لم يفعل بعد سوى ان أشار الى ما أحسه تلميحاً ، وهو الآن في سبيله الى التعبير الوافي عما أحس اذ أنصت الى صوت هذه الحاصدة . ولكن أثر النغم في نفسه، كما كان في حقيقته ، من الالغاز والغموض بحيث يستحيل عليه ان يصفه وصفاً مباشراً، وكل ما يستطيعه إزاءه ان يذكر لك أشباهاً قد توحي اليك بطبيعته ، ولهذا تراه يستحضر في ذهنه أصواتاً أخرى في ظروف أخرى يجوز لهـا ان تحدث في نفس السامع أثراً كالذي أحدثه صوت الحاصدة وهي تغني ، فيذكر لك صوت البلبل وهو يهدهـد آذان المسافرين في

القفر الفسيح ،وقد هدهم النصب فناموا بفعل النغم ، وعمق بهم النعاس ، حتى فقدت مسامعهم إحساسها . هذا صوت قد يكون له من الأثر مثل مـــا أحسه « وردزورث » حين طرقت مسمعيه نغمة الحاصدة . ومع ذلك فالصوتان لايتشابهان الا في تسلسلها الى حبات القلوب ، ثم يبقى بعد ذلك لنغمة الفتاة هزتها ، لذلك تراه بعد ان يقول :

إن بلبلاً قـــط لم يغرد
بهذه الطلاوة للحشد النـائم
من المسافرين عند بعض الفيء الظليل
في جوف الرمال في بلاد العرب

يعقب بهذه الابيات :

إن صوتاً كهذا يهز النفس لم تسمعه آذان
من الوقواق المغرد إبان الربيـــع
يشق سكون البحـــار
عنـــد جزائر الهبريد النائمة

« في الصورة الثانية توسعة للصورة الأولى ، اذ تضيف اليها اهتزاز النفس حين يدوي صوت الوقواق بغتة ، فيشق سكوناً رهيباً يملأ الفضاء . والصورتان معاً تتعاونان على بيـان ما أحسه الشاعر من فتنة لصوت الحاصدة المغنية في عزلتها ، وهي تجمع الحصاد . ولكن هاتين الصورتين لم تقفا عند حد التعبير عن إحساس الشاعر ، بل أحدثتا اثراً وراء الغـاية التي من اجلها سيقتا في القصيدة . فالشاعر اذ رأى هذه المناظر امام عينيه قوية ناصعة نابضة بالحياة وترجم إحساسه بها في كلمات ، دفعته قوة الكلمات دفعاً حتى جاوزت به الغاية التي قصد اليها من قصيدته ، فاقرأ الابيات السالفة مرة اخرى، والحظ فيها ، فضلاً عن مواضع التشابه بين هذه المناظر التي ساقها الشاعر وبين ما أحاط بالفتاة الحاصدة من ظروف ، مواضع شبه اخرى ادق وألطف تسللت في سياق القصيدة فأكسبتها جواً جديداً مشبعاً بالعزلة وروح الكآبة الحزينة ، فهو اذ يذكر – عامداً او غير عامد – صحراء العرب الموحشة وبحـــار الهبريد القصية المنعزلة ، قد أطلقنا معه نسبح في طول البلاد وعرضها ، ونجمع في تجوامنا لمحات دقيقة عما تحمله الارض فوق سطحها من ألوان العنـاء والهم ، وكأن الهم والعنـاء من لوازم الحياة الدنيا ، وبغيرهما لاتكون حياة . فها أنت ذا مع الشاعر وسط الفيافي القفر

التي تمتد ما امتد البصر ، حيث المسافرون هدهم الاعياء فرقدوا عنـد الفيء يهدهدهم تغريد البلبل ، حتى اطبق عليهم نعـاس عميق ، لايزول عنهم الا مع الصبـح ، فينهضوا من نومهم وقد ازدادوا إحساساً بعزلتهم في تلك الفلاة ؛ ثم ينتقل بك الشاعر من ذلك اليباب البلقع الى حيث بقاع البحر قد امتلأت آفاقها ، وهناك يغشاك إحساس رهيب بسـكون الأغوار العميقة الدكناء، وإن المنظر ليزداد في نفسك رهبة حين يدوي في جنباته بغتة صوت توحي نغمته بالطرب وإشراق الربيع وبهجة الحياة ، لكن أصداء الصوت تمحي فوق سطح الماء ، ويظل كل شيء كما كان ، بل ان صرخة الوقواق نفسها تصبـح في الأذن صوتـاً يؤذن بعبث الحياة ، ونبرة حزينة تنم عما تنطوي عليه الدنيـا من هموم مضنية ، ويثقل في عينك منظر الطبيعة بما يستشفه في صميم الكون من بؤس وشقاء . ثم يعود العقل بعد سبحـاته الطويلة مع الشاعر في أنحاء الأرض ، يعود الى صوت الحاصدة وهي تغني في عزلتها ، فيستمع اليها ، وقد تملكه هذا الاحساس الحزين الكئيب من رحلته فوق السحراء وأمواه المحيط ، هو يستمع الآن الى نغمتها الحزينة وكأنها احتوت في نبراتهـا كل ما في الكون من وحشة وانفراد . وتجيء المقطوعة التالية في القصيدة فتتم المعنى الذي احسه الشاعر :

هلا وجدت من يحدثني بماذا تغني
فربما فاضت هذه النغمات الحزينة
من أجل ماض سحيق شقي قديم
ومعارك انقضى عهدها منذ زمن بعيد

« هاهنا يعود الشاعر فيثير فيك الرهبة برحلة طويلة أخرى ، ولكنه هذه المرة لايرتحل معك في انحاء المكان ، بل يذهب بك قافلا على مدى الزمان . فالماضي الشقي القديم قد ترك نغمته المرة الحزينة ، واذا ما عدت تنصت الى نغمة الحاصدة وهي تغني ، فلا يسعـك الا ان تثقلها بهذا الحزن الجديد الذي اجتلبته معك بعد رحلتك مع الشاعر في الازمان . ان اغنيـة الحاصدة المنعزلة في حقلها لم تعد أغنية فتاة ريفية تجمع حصادها ، بل باتت لحنا يعبر عمـا في الكون من هم وأسى . انه يعبر عما تنطوي عليه الحياة البشرية من آلام وأحزان . وبهـذا كله لم يصنع « ورد زورث » أكثر مما يصنعه كل شاعر عظيم ، ولكنه يعود بهـذه المقطوعة الآتية فينفرد دون سائر الشعراء :

أم تراني أسمع نغما متواضعـا

فما لا ينبو بمعناه عن شؤون العصر
فيه ما في الحياة الجارية من ألم وفقد وأسى
مما شهدته الحياة وما قد تعود فتشهده

«فبعد ان صنع «وردزورث» ما يصنعه كبار الشعراء، بأن سما بأغنية الفتاة حتى جعلها لحناً كونياً يعبر عن صوت العالم بأسره، ويجري بأعظم ماهد قلوب البشر من احزان، يعود بطريقة تمهدها فيه وحده دون سائر الشعراء، فيرد الأغنية الى قلب الفتاة النكرة التي لا تعرف منها حتى اسمها، والتي لم تكن منذ عهد قريب سوى حاصدة منفردة في حقلها، منهمكة في عملها اليومي المألوف، لكن الفتاة يستحيل ان تعود الى ما كانت عليه من بساطة وقلة شأن، فقد تجسدت فيها اخطر جوانب الحياة، واذاً فهذه القصيدة في صميمها تقديم جديد لقيم الانسان، واسلوب جديد في النظر الى الانسان في الطبيعة، واحساس جديد بقيمة الحياة البشرية. انها كشف لعالم جديد تسوده القيم الروحية، فيصبح فيه الحقير التافه وقد اكتسب قيمة عالمية كبرى، انها نبوءة بروح الديمقراطية، وسبق للحوادث التي ستتمخض عنها الأيام. «فوردزورث» في قصيدته هذه يكشف عن تجربة جديدة. فلم ير أحد قبله ما رآه، ولم يسمع أحد قبله ما سمعه، ولم يحس أحد قبله ما احسه؛ حين طرقت مسمعيه اغنية «الحاصدة المنفردة».

* * *

من هذه النماذج التي استعرضناها في النقد الجديد يتبين:

ان النموذج الاول يلخص الخصائص التعبيرية للقرآن. والثاني يلخص الخصائص الشعورية للأدب العربي تجاه الطبيعة؛ ويدخل بذلك في شيء من نطاق «المنهج التاريخي». والثالث يلخص الخصائص الشعورية والتعبيرية لشاعر مصري هو اسماعيل صبري مع بيان أثر البيئة، مما قد يدخل في «المنهج التاريخي» وان يكن ليس غريباً على «المنهج الفني». والرابع يواجه القيم الشعورية والقيم التعبيرية في عمل أدبي مفرد هو تمثيلية «شهرزاد» مع التطرق الى تحديد قيمته في خط سير الأدب. وهذا داخل في المنهج الفنى ومتلبس بالمنهج التاريخي. والخامس يواجه قصيدة مفردة للشاعر المصري «شوقي» والسادس يواجه قصيدة مفردة كذلك للشاعر الانجليزي «وردزورث» ويحللان القيم الشعورية والقيم التعبيرية في القصيدتين — مع اختلاف في المستوى والطريقة.

وكل هذه نماذج من النقد على « المنهج » داخلة فيه . وقد تضم اليه طرفاً من مناهج النقد الاخرى التاريخية والنفسية ، لان هذه المناهج ليست منعزلة تمام الانعزال ، والغلو في تحديدها وعزلها لا يعود على النقد الادبي بخير،لان عملية النقد الكاملة قد تستدعي استخدام المناهج جميعاً في وقت واحد.

وندع تفصيل القول في هذا مؤقتاً حتى نستوفي الكلام عن المنهجين الآخرين .

المنهج التاريخي

في حدود المنهج الفني نملك أن نواجه « العمل الادبي »فنحكم عليه حكماً تقريرياً قائماً على دعامتين : (الاولى) تأثرنا الذاتي بهذا النص ، ذلك التأثر المنبعث من ذوقنا الخاص وتجاربنا الشعورية والفنية السابقة . (الثانية) نظرتنا الموضوعية على قدر الامكان الى القيم الشعورية والقيم التعبيرية الكامنة في هذا العمل . . وغلك كذلك في حدود هذا المنهج أن نواجه الاديب ذاته ، فنحكم على خصائصه الشعورية وخصائصه التعبيرية — أي مجموعة خصائصه الفنية — كما تبدو من خلال أعماله الادبية .

والى هنا يقف بنا ذلك المنهج ، وقد أدى كل مايملكه لنا في عالم النقد . فاذا نحن تجاوزنا ذلك الحد،فرغبنا مثلا في أن ندرس مدى تأثر العمل الادبي أو صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه ، أو في دراسة الاطوار التي مر بها فن من فنون الادب أو لون من الوانه ، أوفي معرفة مجموعة الآراء التي أبديت في عمل ادبي او في صاحبه ، لتوازن بين هذه الآراء ، أو لنستدل منها على لون التفكير السائد في عصر من العصور ؛ أو اذا حاولنا أن نجمع خصائص جيل أو امة في آدابها ، وأن نصل بين هذه الخصائص ومجموعة الظروف التي احاطت بها ؛ او اذا أردنا أن نحرر نصاً او عدة نصوص فنتأكد من صحتها وصحة نسبتها الى قائلها . . الى امثال هذه المباحث التي تخرج عن عملية التقويم الفنية الفردية للعمل الادبي ولصاحبه ، فان المنهج الفني وحده لا ينهض بشيء من هذا . ولا بد ان نلجأ حينئذ الى منهج آخر هو : « المنهج التاريخي » .

هذا المنهج لا يستقل بنفسه ، فلا بد فيه من قسط من المنهج الفني . فالتذوق والحكم ودراسة الخصائص الفنية ضرورية في كل مرحلة من مراحله .

هبنا نريد دراسة الاطوار التاريخية لشعر الغزل في الادب العربي أو شعر الطبيعة او اي فصل من فصول الادب الاخرى ... اننا سنتتبع هذا الفصل منذ نشأته المعروفة. سنجمع أولا نصوصه في اقصى ما نستطيع من مصادره ونرتبها ترتيباً تاريخياً بعد تحريرها ونسبتها الى قائليها . وسنجمع ثانياً آراء المتذوقين والنقاد على اختلاف عصورهم لهذا اللون من الادب . وسندرس ثالثاً جميع الظروف التي أحاطت بتلك الاطوار وأثرت بها . . الخ .

وفي كل مرحلة من هذه المراحل لا بد لنا ان نتذوق النصوص التي جمعناها ، وأن نتملى خصائصها الشعورية والتعبيرية – وهذا هو المنهج الفني في صميمه – ولا بد لنا ان نتـــذوق آراء المتذوقين والنقاد على مدى العصور ، لنكون قادرين على الموازنة وتطبيقها على ما بين ايدينا من النصوص . وهكذا لا نزال في صميم المنهج الفني . ثم ان رأينا الفردي في هذه النصوص هو إحدى الوثائق التاريخية في سجل النقد لهذا الفصل الذي ندرسه . والموازنة بين الظروف المحيطة بنا والتي تؤثر في حكمنا وتكيفه ، وبين الظروف التي احاطت بسوانـــا واثرت في حكمه وكيفته . . في حاجة كذلك الى قسط من الحكم الفني بجانب الحكم التاريخي . ولست في حاجة ان امضي طويلاً في ضرب الامثلة على ضرورة المنهج الفنى المنهج التاريخى . ولكنني اعرض نموذجاً مما يعد من صميم المنهج التاريخي ، وهو تحرير النصوص ، لنرى كم يحتاج في صميمه الى المنهج الفني .

نريد مثلا ان نتثبت من صحة نسبة أبيات من الشعر الى امرىء القيس ، او نص من نصوص النقد الى النابغة في العصر الجاهلي .

هذه مسألة تاريخية بحتة فيما يبدو . ولكن الادلة التاريخية قد لا تكون متوافرة لدينا عن هذا العهد الموغل في القدم . هنا نعتمد على قاعدة من المنهج الفني .. نتذوق الشعر الجاهلي بصفة عامة . ونقرر خصائصه الشعورية والتعبيرية حسبما يهدينا التذوق والاستعراض ونتتبع الخصائص المشتركة – مع دراسة البيئة والظروف العامة ذات التأثير في تلوين هـذا الشعر – ثم نتذوق مجموعة شعر امرىء القيس خاصة ونتعرف خصائصها بدقة – وإن لم يؤد بنا هذا ولا ذلك الى شيء من يجزم غالباً – ثم نتـــذوق النص المراد تحريره . ونتملي خصائصه الشعورية والتعبيرية. ثم نرجح بعد هذا صحة نسبته أو خطئها بعد الاستعانة بالروايات وتمحيصها.

وهكذا نصنع في نص النقد ، بعد دراسة مجموعة النصوص المنسوبة الى هذا العصر ،

الدالة على خصائصه كما تبدو من خلال مجموعة الدراسة التاريخية والفكرية لهـذه الفترة . ثم نرجح بعد ذلك صدور هذا النص في ذلك الحين بعد ذلك الناقد ، او عدم صدوره .

وهكذا نجد ان المنهج التاريخي لا بد ان يعتمد على « المنهج الفني » وإن يكن محيطه ـ فيما عـدا ذات العمل الادبي ـ اوسع وأشمل ، ذلك أنه يدرس الاطار ، والاطار اوسع بطبيعة الحال .

ولكن ينبغي ـ مع هذا ـ أن نقتصد من تدخل أحكامنا الفنية في المنهج التاريخي على قدر الامكان ، وان نحتفظ لها بمكانها الطبيعي الذي لا تتجاوزه . فحكمنا الفني على نص أو على أديب إنما هو حكم واحد من أحكام كثيرة سجلها التاريخ . حكم له ظروفه الحاضرة ، وله مؤثراته وأسبابه الكامنة في ذوقنا وذوق العصر الذي نعيش فيه . فيجب عند النقد التاريخي أن نضع حكمنا هذا بجانب تلك الأحكام ، وألا نعطيه قيمة أكثر مما لأمثاله من أحكام أخرى !

وفي الوقت ذاته علينا أن نبحث علة الاحكام السابقة وظروفها بروح محايدة ، فكثير من هذه الأحكام السابقة شابته ظروف، وأثرت فيه ملابسات ، وعلينا قبل ان نعطيها قيمتها أن نستكشف ظروفها وملابساتها ، بعد مراجعة التاريخ العـــام للفترة التي صدرت فيها ، ودراسة الظروف الخاصة والملابسات التي أحاطت بقائليها ، ونوع الصلات الفكرية والمزاجية والشخصية التي كانت بين أصحابهـــا وأصحاب النصوص الادبية التي أصدروا أحكامهم عليها . . . الخ .

ومن أخطر مخاطر « المنهج التاريخي » الاستقراء الناقص ، والأحكام الجازمة ، والتعميم العلمي .

فالاستقراء الناقص يؤدي بنا دائماً الى خطأ في الحكم . ومن الاستقراء الناقص الاعتماد على الحوادث البارزة ، والظواهر الفذة التي لاتمثل سير الحياة الطبيعي . فألمع الحوادث وأبرز الظواهر ليست أكثر دلالة من الحوادث العامة والظواهر الصغيرة . وما نراه نحن أكثر دلالة قد لا يكون كذلك في ذاته ، بل ربما كان انجذابنا الخاص للاعجاب به أو الزراية عليه هو علة مانرى فيه من دلالة بارزة !والأسلم أن نجمع أقصى ما نستطيع الحصول عليه من الظواهر والدلائل : حادثة أو نصاً أو مستنداً ... وألا نصدر أحكامنا إلا بعد الانتهاء من جميع هذه الأسانيد ، فذلك أضمن وأكفل بالصواب .

وأضرب بعض الأمثلة المختصرة على خطر الاستقراء الناقص من أعمال أدبائنا المعاصرين:

١ ـ درس الدكتور طه حسين شعر المجون في العصر العباسي في كتاب « حديث الأربعاء » ثم إتخذ منه دليلاً على روح هذا العصر . وحكم مثل هذا كان يقتضي دراسة سائر فنون القول في هذا العصر ، في سائر فنون التفكير ، في سائر مظاهر الحياة . مع دراسة مستندات تاريخية شاملة عن كل ملابسات تلك الفترة ، قبل إصدار حكم على روح العصر كالحكم الذي اصدره الدكتور .

٢ ـ استند الأستاذ العقاد من كتب « العبقريات » على بضع حوادث بارزة فذة في تاريخ بعض الشخصيات ـ بعضها غير مقطوع بصحته ـ لتصوير « شخصية » بطلها ، ولهذه الحوادث دلالتها من غير شك ، ولكن استعراض سلسلة حياة هذه الشخصية أضمن وأكفل بصحة تصوير الشخصية .

٣ ـ اعتمدت أنا شخصياً في إصدار حكم على شعور الشاعر العربي بالطبيعة في كتابي « كتب وشخصيات » (مثال رقم ٢ في المنهج الفني) على استقراء المشهور من الشعر العربي ، فهو حكم قابل للتخطئة، وأنا الآن أحاول ان أعيد الدراسة لاستيعاب المشهور وغير المشهور من هذا الشعر ، لوزن ذلك الحكم الذي أصدرته متعجلاً !

والأحكام الجازمة في المنهج التاريخي خطرة كذلك مثل الاستقراء الناقص ، ولا سيما ونحن نواجه في الغالب مسائل تاريخية قديمة ليست لدينا جميع مستنداتها ، فالظن والترجيح وترك الباب مفتوحاً لما يجد كشفه من المستندات ، أسلم من الجزم والقطع ...

« الترجمة من الهندية في عصر النهضه الاسلامية هي التي أوجدت شعر الزهد في الدولة العباسية .. » . « اتساع نفوذ الفرس هو الذي أوجد شعر المجون والخمريات.»كثرة الجواري هي السبب في انتشار الغناء .. » . « عزلة الحجاز عن السياسة هي التي خلقت الغزل هناك».. الخ . هذه الأحكام عرضة للخطأ لما فيها من الجزم . ولاقتصارهـا على سبب واحد لوجود ظاهرة أدبية أو اجتماعية . وقلما يكون للظاهرة الواحدة سبب واحد . ولا بد من دراسة مجموعة الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والفكرية والاقتصادية والشخصية التي لابست هذه الظواهر وسبقتها .

والتعميم العلمي هو كذلك من أخطار المنهج التاريخي . لقد وجدت نزعات لهذا التعميم على إثر انتصار طرق البحث العلمي في كشف الحقائق الطبيعية ، كما أثر انتصار بعض المذاهب العلميه خاصة في طرق البحث الادبية ، فحينما نشأ مذهب دارون في النشوء والارتقاء اتجه البحث الأدبي الى استخدام نظرياته ، ومعاملة الادب معاملة الاحياء المتطورة من حال لحال فهو يتطور تطور الأحياء .

وكان خطره في البحوث الادبية عظيما . لأن الأدب بطبيعته غير العلم ، وقد لا تتمشى أطواره مع سنة التطور المنتظم ، فالأدب هو قصة المشاعر والاحاسيس ، ورواسب الشعور قد لا تتابع تطور الأحياء . وقد يكون فيه من الانحناءات والانعكاسات أكثر مما فيه من الخط المستقيم . وقانون التطور لا يطبق هنا بحذافيره وإلا تعرضنا للأخطار . على أنه قد اتضح أن المذهب بجملته قائم على معرفة ناقصة بحقيقة الخلية الحية وخصائصها . وهو خطأ قد يحطم المذهب من أساسه !

والادب لا ينفر من التعميم العلمي على طريقة العلوم الطبيعية والبيولوجية فحسب، بل إنه لينفر من هذا التعميم العلمي على طريقة العلوم النظرية أيضاً ، وقد رأينا مدى ما وقع فيه « قدامة بن جعفر » من الخطأ وهو يحاول أن يطبق الأقيسة المنطقية على فن الشعر ، في أضربه وحدوده ومحاسنه وعيوبه ، فالشعر فن ، والمقاييس الفنية السمحة الطليقة أولى به وأجدر .

وأخيراً فان أخطر مخاطر « المنهج التاريخي » إلغاء قيمة الخصائص والبواعث الشخصية. فطول معاناة الملابسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند أصحاب هذا المنهج يجرفهم الى إغفال قيمة العبقرية الشخصية ، وحسبانها من آثار البيئة والظروف .

كلا ! ان العبقرية تأخذ من الوسط بلا شك ولكنها « فلتة » أكثر منها حادثاً طبيعياً ، وجميع الظروف لا تفسر لنا بروز عبقرية واحدة من العبقريات الكثيرة الا اذا حسبنا حساباً لظاهرة الكمون والاختزان ، فالبركان مثلاً لا يولد اليوم ولكنه ثمرة كمون وتجمع طويلين ، ثم ينفجر في ظروف معينة . فاذا شئنا ان نعد العبقرية كذلك ثمرة كمون في كيان البشرية واختزان ، فربما كان ذلك معقولا ، ولكن تفسيرها علمياً متعذر . والحديث عن العبقرية على هذا النحو نوع من المجاز الذي يقرب الحقيقة ، ولكنه لا يصفها ولا يعللها .

وكل ما تمدنا به دراسة الوسط في الادب هو معرفة لون العبقرية واتجاهها لا طبيعتها ولا

أسبابها ، ومن الواجب ان ندرس كل عبقرية دراسة مستقلة ، وألا نجعل للظروف المحيطة أكثر من قيمتها . وليس هذا ضرورياً في العبقريات الضخمة فحسب ، فربما كان لازماً في دراسة اية شخصية أدبية .

ومسألة ان الأدب تصوير للبيئة قد تكون صحيحة ، اذا نحن راعينا لون الأدب وشكله أما طبيعته وحقيقته الفنية فهي خاضعة اكثر للعنصر الشخصي والمزاج الفردي . ودراسة هذا المزاج الخاص تجدي علينا في فهم الأدب أكثر مما تجدي دراسة الوسط . إن دراسة الوسط تجدينا في تفهم الاتجاه الادبي العام ، والمنهج النفسي قد يجدي في تفهم الاتجاه الشخصي الخاص ولكن هذا وذلك لا يبلغ درجة الجزم الحاسم كما سيجيء :

على أن دراسة الوسط مع ذلك واجبة ، لنعرف مدى ما أخذت الطبيعة الفنية منه ومدى ماوهبته ، ثم لندرك مدى استجابة الوسط لكل لون ولكل نتاج . فهذه الاستجابة عنصر اساسي في الحكم . لا نحكم مثلاً بأن العصر العباسي كان ماجناً ، ولو كان كل شعرائه مجانا ، إلا حين ندرس مدى استجـــابة الوسط لهذا الشعر ، وطريقة حكم الجيل على الشعراء . ولا نقول مثلا : ان المعري كان يصور عصره وأهله بما يقوله عنهم في شعره ، الا اذا درسنا مزاج المعري الخاص وطريقة نظرته الى الحياة والوقائع والناس . ولا نقول : ان المتنبي كان يصور حقيقة كافور ومصر والمصريين ، الا اذا عرفنـا الظروف التي أحاطت بالمتنبي حينئذ ودرسنا طريقة تصوره للأشياء والأحداث في هذه الفترة . . وهكذا .

على ان تصوير البيئة قد لا يجيء صراحة في صلب الموضوع الذي يعالجه الشاعر ولكن في دلالته البعيدة . نستطيـع ان ندرك مثلاً من دراسة القصص الروسي قبل الثورة ان هناك ضجراً عاماً ، وسخرية بالأوضاع والأشياء ، وتهيؤا لا نقلاب . ولو لم يذكر شيء صراحة عن الدعوة الى الانقلاب .

ونستطيـع من دراسة الادب في مصر في العصر الحديث ان نلمح أنها تجتاز فترة اضطراب وبحث عن اتجاه لم تستقر عليه الافكار ، حينما نرى فيه عدة اتجاهـات الى اقصى اليمين والى اقصى اليسار . بعضهم يفتش عن المثل في اطواء تاريخنا القديم في عصر النهضة الاسلامية ، وبعضهم يتمجد بالفرعونية ، وبعضهم يتجه الى اوروبا وأمريكا ، وبعضهم يتجه الى روسيا ؛ كما ان بعضهم ينطوي على نفسه عازفـاً عن المجتمع وما فيه . . هي حالة تموج واضطراب . قد

تتمخض عن انقلاب وقد تتمخض عن استقرار . الخ [1] .

على انه ينبغي قبل ان نقرر شيئاً من دلالة الادب على البيئة ان ندرس الافراد وظروفهم وأمزجتهم وعواملهم الشخصية . يجب ان نفرز الفرد من المجموع وأن نعرف ماهو فردي وما هو جماعي ، ليكون حكمنا اقرب الى الصواب .

وأهم شيء هنا هو دراسة مدى التجاوب بين الاديب والوسط . فاستقبال الوسط للأدب هو الذي يحدد مدى تصويره له .

على ان هناك شيئاً آخر يقال . ان الادب ليس تقريراً للظواهر الحاضرة بقدر ماهو تعبير عن الاشواق البعيدة والرغبات المكنونة . سواء للفرد او للجماعة . وكثيراً مايكون الادب نبوءات بعيدة . حقيقة ان الواقع الحاضر هو الذي يستدعي تلك النبوءات ، ولكن الفرد الممتاز كثيراً مايسبق عصره ، ويتنبأ وحده نبوءات لا يدركها الآخرون ، ولا يفتحون لها قلوبهم . فحين يجيء ناقد يدرس مثل هذا الاديب ، ويتخذ من ادبه صورة للبيئة وتعبيراً عن العصر يخطيء الحكم والتفسير .

وعلى الجملة فان الواجب يقتضي في « المنهج التاريخي » ان ندرس الموقف من جميع زواياه ، وألا نخطيء فنجعل الفردي عاماً ، كما لا نخطيء فنطبق العام على الافراد ، فللفرد أصالته وللمجموعة اصالتها . وعلينا ان نفرز هاتين الأصالتين من ناحية ، وان نبحث عن المشترك بينهما من ناحية اخرى ، وان ندرك أن الادب خصوصية فردية تتأثر بالتيار العام ، ولكنها لا تندغم في التيار العام ، الا اذا كانت خصوصية ضئيلة صغيرة .

وبهذا نجعل للمنهج التاريخي دائرته المأمونة ، ولا نتجاوز به حدوده ، ولا نطغي به على صميم « العمل الادبي » ولا على شخصية الاديب .

* * *

والآن وقد انتهينا من تصوير خصائص « المنهج التاريخي » وحدوده ، وموضع زلاته ، نرى ان نستعرض خطواته في النقد العربي .

لقد شهدنا مولد « المنهج الفني » في هذا النقد ، وتتبعنا خطاه شيئاً ما ، وضربنا عليه

---

(١) كتب هذا الكلام في سنة ١٩٤٧ .

الامثلة . ومولد « المنهج التاريخي » في النقد العربي قد عاصر مولد « المنهج الفني » تقريباً ، وتلبس كلاهما بالآخر في اغلب الاحوال .

ففي مرحلة التذوق في العصر الجاهلي وصدر الاسلام ، حينما كان المعول عليه في النقد هو الذوق الفردي والجماعي ، كان بعضهم يلاحظ التشابه بين شاعر وشـــاعر في المستوى الشعري ، او في الاتجاه العـــام ، او في بعض المعاني الخاصة . من ذلك نظرهم الى الاربعة الكبار: النابغة والاعشى وزهير وامرىء القيس على انهم طبقة . ثم نظرهم كذلك في الاسلام الى جرير والفرزدق والاخطل . فهذا لون ساذج من « المنهج التاريخي » القائم على « المنهج الفني » .

وفي مرحلة التدوين التي بدأها الجاحظ بكتابه « البيان والتبين » سار التذوق الى جوار التاريخ . فتدوين النصوص في ذاته ، ونسبتها الى أصحابها ، وذكر ملابساتها ، وتجميع ماقيل في مسألة خاصة كالعصا والبخل والبيان وغيرها من الموضوعات التي جمع الجاحظ ماقيل فيها.. كل ذلك من أوليات المنهج التاريخي . وحديثه عن اللفظ والمعنى ، وعن بلاغة بعض الأقوال وجودتها . . الخ ذلك من أوليات المنهج الفني . وكلاهما مجتمعان في كتاب .

و « ابن سلام » في « طبقات الشعراء » كان يمزج بين المنهجين في طفولتها . كذلك صنع فيما بعد كل من ابن قتيبة والآمدي وأبي الحسن الجرجاني وأبي هـلال وابن رشيق وغيرهم ، وهم يثبتون النصوص لاصحابها ، ثم يبحثون عن السرقات بين السابق واللاحق ، ومن منهم احسن واجاد في الاخذ،ومن منهم قصر وأفسد المعنى ، ويتحدثون عن أثر البداوة والحضارة في الادب الخ . . وهذا من أوليات « المنهج التاريخي ».

واذا كان المنهج الفني هو الذي كان غالباً على هؤلاء المؤلفين ، فان هناك آخرين غلب عليهم المنهج التاريخي ، وان لم تخل مؤلفاتهم من آثار المنهج الفني . فطريقة التأليف العربية في الادب لم تكن تتبع مناهج معينة . ومنذ أن بدأ الجاحظ بكتاب البيان والتبيين نسج مؤلفوا الادب على منواله ، كما فعل تلميذه المبرد في كتـابه « الكامل » وابن قتيبة في كتابه عيون الاخبار » والحصري في « زهر الآداب ».

وحتى الذين أرادوا التخصص في النقد كابن قتيبة والآمدي والجرجاني وأبي هلال وابن رشيق ، أو التخصص في الرواية كأبي علي القالي في الامالي ، وابن عبد ربه في العقدالفريد، وأبي الفرج الاصفهاني في الاغاني ، والثعـالبي في اليتيمة . . لم ينجوا من الاستطراد والمـزج

بين هذا وذاك . ولكن المنهج التاريخي كان في المجموعة الاخيرة أوضح ، ولا سيما في كتاب « الاغاني » الذي يثبت النصـوص ويرويها مسلسلة عـن الرواة ، ويصحح بعض الروايات ، ويضعف البعض ، ويذكر مناسبات النصوص ومايدور حولها من حوادث وروايات،ويعرف بالشاعر وطبقته ومزاجه . وكذلك صنع صاحب « ألامالي » في بعض النصوص دون البعض . أما صاحب « اليتيمة » فهو يذكر النصوص لاصحابها ، ويعرف بهم . ويذكر منزلتهـــم في الادب ، وقد يتطرق الى تعليل جودة شعر على شعر بالبيئة والوسط كما صنع في تفضيل شعراء الشام على شعراء العراق ، وأخذ شاعر عن شاعر . . الخ . وكل هذا من صميم « المنهـــج التاريخي »[1] وفي الامثلة الآتية تتبين طريقة كل من هؤلاء .

من كتاب البيـان والتبيين للجـاحظ (عاش بين سنتي ١٥٩ ـ ٢٥٥) هـ « مما يكتب في باب العصا » :

قالت أمامـة يوم برقة واسط	ياابن العذير لقد جعلت تَغَيَّر
أصبحت بعدزمانك الماضي الذي	ذهبت شبيبته وغصنك أخضر
شيخاً دعامتك العصا ومشيعاً	لا تبتغي خـبراً ولا تستخبر

ويضم البيت الاخير الى قوله :

وهلك الفتى أن لا يراح الى الندى	وان لايرى شيئاً عجيباً فيعجبـــا
ومن يبتغي منى الظلامـــة يلقني	اذا ما رآني أصلـع الرأس أشيبـــا

وقال بعض الحكماء : أعجب من العجب ترك التعجب من العجب .

وقيل لشيخ هم : اي شيء تشتهي ؟ قال : اسمع بالاعاجيب وأنشد:

عريض البطان جديب الخوان	قريب المـــراث من المرتع
فنصف النهـــار لكرسائـه	ونصف لمـــأكله اجمـع

ومما يضم الى العصا قوله:

لعمري لئن جليت عن منهل الصبا	لقد كنت وراداً لمشربه العذب
ليالي أغدو بين بردين لاهيـــاً	اميل كغصن البانة الناعم الرطب

---

[1] (١) قلت إنني لم أحمل الأدب العربي على اصطلاحات أجنبية . ولهذا أنا أعد كتـــاب الرواية من أصحاب المنهج التاريخي بالقياس الى النقد العربي .

سلام على سير القلاص مع الركب ... ووصل الغواني والمدامة والشرب
سلام امرىء لم تبق منه بقيـــة ... سوى نظرة العينين او شهوة القلب

« وقال الحاجب بن ذبيان لاخيه زرارة :

عجلت مجيء الموت حين هجرتني ... وفي القبر هجر بازرار طويـــل

وقال الآخر :

الم تعـــلمي يا عمـــرك الله انني ... كريم على حين الكـــرام قليل
واني لا اخزى اذا قيل مقـــتر ... جواد ، واخزى ان يقـــال بخيل
وان لا يكن عظمي طويلا فانـــني ... له بالخصال الصالحـــات وصـول
اذا كنت في القوم الطوال فضلتهم ... بعـارفة حتى يقـــال طـــويل
ولا خير في حسن الجسوم وطولها ... اذا لم يزن حسن الجسوم عقـول
وكائن رأينا من فروع طـــويلة ... تموت اذا لم تحيهن اصـــول
ولم ار كالمعروف اما مـــذاقه ... فحلو ، واما وجهـه فجميـــل

وقال زياد بن زيد :

اذا ما انتهى علمي تناهيت عنـــده ... اطال فأملي ام تنـــاهى فأقصرا
ويخبرني عن غائب المرء فعـــله ... كفى الفعل عما غيب المرء مخـبراً

وقال ابن الرقاع :

وقصيدة قد بت اجمـــع بينهـــا ... حتى اقوم ميلهـــا وسنـــادها
نظر المثقف في كعـوب قنـاته ... حتى يقيـــم ثقافه منـــآدهـا
وعلمت حتى است أسـأل عالما ... عن حرف واحدة لـكي ازدادهـا

وهكذا يمضي في سرد ما قيل عن العصا من قريب او بعيد ، دون نقد او تعليق الى نهاية الباب .

* * *

من كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه (عاش بين سنتي ٢٤٦ — ٣٢٧) في باب التعازي :

« قال عبد الرحمن بن ابي بكر لسليمان بن عبد الملك يعزيه في ابنـه أيوب ـ وكان ولي

عهده وأكبر ولده ـ : يا أمير المؤمنين ، إنه من طال عمره فقد أحبته ، ومن قصر عمره كانت مصيبته في نفسه ، ولو لم يكن في ميزانك لكنت على ميزانه . « وكتب الحسن بن أبي الحسن إلى عمر بن عبد العزيز يعزيه في ابنه عبد الملك .

وعوضت أجراً من فقيد ، فلا يكن فقيدك لا يأتي وأجرك يذهب

« العتبي قال : قال عبد الله بن الأهتم : مات لي ابن وأنا بمكة ، فجزعت عليه جزعاً شديداً ، فدخل عليّ ابن جريج يعزيني فقال لي : يا أبا محمد . اسل صبراً واحتساباً ، قبل أن تسلو غفلة ونسياناً كما تسلو البهائم ، وهذا الكلام لعلي بن أبي طالب كرم الله وجهه يعزي به الأشعث بن قيس في ابن له . ومنه أخذه ابن جريج ، وقد ذكره حبيب في شعره فقال :

وقال علي في التعازي لأشعث وخاف عليه بعض تلك المآثم
أتصبر للبلوى عزاء وحسبة فتؤجر أم تسلو سلو البهائم ؟

« أتى علي بن أبي طالب كرم الله وجهه لأشعث يعزيه عن ابنه فقال : إن تحزن فقد استحقت ذلك منك الرحم ، وإن تصبر فان في الله خلفاً من كل هالك ، مع أنك إن صبرت جرى عليك القدر وأنت مأجور ، وان جزعت جرى عليك القدر وأنت آثم ... الخ ».

وجاء في باب « قولهم في الملك وجلسائه ووزرائه » :

قالت الحكماء : لا ينفع الملك إلا بوزرائه وأعوانه ، ولا ينفع الوزراء والأعوان إلا بالمودة والنصيحة ، ولا تنفع المودة والنصيحة إلا مع الرأي والعفاف . ثم على الملوك بعد ، ألا يتركوا محسناً ولا مسيئاً ما دون جزاء ، فانهم إذا تركوا ذلك تهاون المحسن واجترأ المسيء ، وفسد الأمر وبطل العمل .

وقال الأحنف بن قيس: من فسدت بطانته كان كمن غص بالماء فلا مساغ له ، ومن خانه ثقاته فقد أتي من مأمنه . وقال العباس بن الاحنف :

قلبي إلى ما ضرني داعي يكثر أحزاني وأوجاعي
كيف احتراسي من عدوي إذا كان عدوي بين أضلاعي

وقال آخر :

كنت من كربتي أفر اليهم فهم كربتي فأين الفرار ؟

وأول من سبق الى هذا المعنى عدي بن زيد في قوله للنعمان بن المنذر :

لو بغير الماء حلقي شرق   كنت كالغصان بالماء اعتصاري

وقال آخر :

الى الماء يسعى من يغص بريقه   فقل أين يسعى من يغص بماء ؟

وقال عمرو بن العاص :

لا سلطان الا بالرجال ، ولا رجال الا بمال ، ولا مال الا بعمارة ، ولا عمارة الا بعدل.

« وقالوا : انما السلطان بأصحابه كالبحر بأمواجه » .

* * *

٣ ـ من الاغاني لأبي الفرج الأصفهاني (عاش بين ٢٨٤ — ٣٥٦) في حديثه عن عمر بن أبي ربيعة .

أيها المنكح الثريا سهيلا   عمرك الله كيف يلتقيان

هي شامية اذا ما استقلت   وسهيل اذا استقل يماني

الغناء للغريض خفيف ثقيل بالبنصر . وفيه لعبد الله بن العباس ثاني ثقيل بالبنصر ، وأول هذه القصيدة .

أيها الطارق الذي قد عناني   بعد ما نام سامر الركبان

زار من نازح بغير دليل   يتخطى الى حتى أتاني

وذكر الرياشي عن ابن زكريا الغلابي عن محمد بن عبد عبد الرحمن التميمي عن أبيه عن هشام بن سليمان بن عكرمة بن خالد المخزومي قال :

كان عمر بن أبي ربيعة قد ألح على الثريا بالهوى ، فشق ذلك على أهلها ، ثم ان مسعدة بن عمرو أخرج عمر الى اليمن في امر عرض له ، وتزوجت الثريا وهو غائب فبلغه تزويجها وخروجها الى مصر فقال :

أيها المنكح الثريا سهيلا   عمرك الله كيف يلتقيان ؟

وذكر الأبيات وقال في خبره : ثم حمله الشوق على أن سار الى المدينة فكتب اليها :

كتبت إليك من بلدي   كتاب موله كمد

كئيب واكف العينين بالحسرات منفرد
يؤرقه لهيب الشوق بين السحر والكبد
فيمسك قلبه بيد ويمسح عينه بيد

وكتبه في قوهية وشنفه وحسنه وبعث به اليها . فلما قرأته بكت بكاء شديداً ثم تمثلت :

بنفسي من لا يستقل بنفسه ومن هو ان لم يحفظ الله ضائع

وكتبت اليه تقول :

أتاني كتاب لم ير الناس مثله أمد بكافور ومسك وعنبر
وقرطاسه قوهية ورباطه بعقد من الياقوت صاف وجوهر
وفي صدره مني اليك تحية لقد طال تهيامي بكم وتذكري
وعنوانه من مستهام فؤاده الى هائم صب من الحزن مسعر

« وقال مؤلف هذا الكتاب : وهذا الخبر عندي مصنوع ، وشعره مضعف يدل على ذلك ، ولكني ذكرته كما وقع إلي »

وفي حديثه عن الحطيئة يقول :

أخبرني أبو خليفة عن محمد بن سلام ، قال أخبرني أبو عبيدة عن يونس قال :

قدم حماد الراوية البصرة على بلال بن أبي بردة وهو عليها فقال له : ما أطرفتني شيئاً ياحماد ؟ قال : بلى ثم عاد اليه فأنشده للحطيئة في أبي موسى الأشعري يمدحه :

جمعت من عامر فيه ومن جشم ومن تميم ومن جاء ومن حام
مستحقبات رواياها جحافلها يسمو بها أشعري طرفه سامي

« فقال له بلال : ويحك ! أيمدح الحطيئة أبا موسى الأشعري ، وأنا أروي شعر الحطيئة كله فلا أعرفها ! ولكن أشعها تذهب في الناس ! » .

وفي حديثه عن العرجي يقول :

أخبرني الحرمي عن أبي العلاء قال : حدثنا الزبير بن العوام بكار قال : حدثني عمي : أنه إنما لقب العرجي لأنه كان يسكن عرج الطائف ،وقيل بل سمي بذلك لماء كان له ومال عليه

بالعرج . وكان من شعراء قريش ومن شهر بالغزل منها ، ونحا نحو عمر بن أبي ربيعة في ذلك وتشبه به فأجاد . وكان مشغوفاً باللهو والصيد ، حريصاً عليها ، قليل المحاشاة لأحد فيها ، ولم يكن له نباهة في أهله ، وكان أشقر أزرق جميل الوجه . وجيداء التي شبب بهـــا هي أم محمد بن هشام بن اسماعيل المخزومي ،وكان ينسب بها ليفضح ابنها لا لمحبة كانت بينها ، فكان ذلك سبب حبس محمد إياه وضربه له حتى مات في السجن .

وأخبرني محمد بن مزيد عن حماد عن أبيه عن مصعب قال :

« كانت حبشية من مولدات مكة ظريفة صارت الى المدينة ، فلما أتاهم موت عمر بن أبي ربيعة اشتد جزعها ، وجعلت تبكي وتقول : من لمكة وشعابها وأباطحها ونزهها ، ووصف نسائها وحسنهن وجمالهن . ووصف مافيها ؟ ! فقيل لها : خفضي عليك ، فقد نشأ فتى من ولد عثمان رضي الله عنه ، يأخذ مأخذه ويسلك مسلكه ،فقالت أنشدوني من شعره ، فأنشدوها، فمسحت عينيها وضحكت وقال : الحمد لله ! لم يضيع حرمه » !

وهنا نرى نهجاً جديداً فيه نقد وتعقيب وموازنة وترجيح .

* * *

من كتاب الأمالي لأبي علي القالي (عاش بين ٢٨٨ — ٣٥٦) .

وحدثنا أبو بكر قال حدثنا أبو حاتم وعبد الرحمن عن الأصمعي قال : قد متمم بن نويرة العراق ، فأقبل لايرى قبراً الا بكي عليه فقيل له : يموت أخوك بالملا وتبكي أنت على قـــبر بالعراق ؟ ! فقال :

لقد لامني عند القبور على البكا ... رفيقي لتذراف الدموع السوافك

أمن أجل قبر بالملا أنت نائح ... على كل قبر او على كل هالك ؟

ويروي هذا البيت :

فقال أتبكي كل قبر رأيتـه ... لقبر ثوى بين اللوى والدكادك

فقلت له إن الشجي يبعث الشجى ... فدعني فهذا كلـه قبر مالك

ألم تره فينـــا يقسم مـاله ... وتأوي اليه مزملات الضرائك

وقرأت على أبي بكر رحمه الله لبعض طيء يرثي الربيـع وعمـــارة ابني زياد العبسيين وكانت بينهم مودة :

فان تكن الحوادث جربتني فلم أر هالكاً كابني زياد
هما رمحان خطيان كانا من السمر المثقفة الصعاد
تهال الارض ان يطأ عليها بمثلها تسالم او تعادي

ومما قرأت عليه لفاطمة بنت الأحجم بن دندنة الخزاعية :

قد كنت لي جبلاً ألوذ بظله فتركتني أضحي بأجرد ضاحي
قد كنت ذات حمية ماعشت لي أمشي البراز وكنت أنت جناحي
فاليوم أخضع للذليل وأتقي منه وأدفع ظالمي بالراح
واذا دعت قمرية شجناً لها يوماً على فنن دعوت صباح
وأغض من بصري وأعلم أنه قد بان حد فوارسي ورماحي

« فقال لي أبو بكر رحمه الله : هذه الابيات تمثلت بها عائشة رضي الله عنها بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم » .

* * *

من كتاب اليتيمة للثعالبي (عاش بين ٣٢٠ — ٤٢٩) .

في حديثه عن « فضل شعراء الشام على شعراء سائر البلدان وذكر سبب ذلك » :

« لم يزل شعراء عرب الشام وما يقاربها اشعر من شعراء عرب العراق وما يجاورها في الجاهلية والاسلام ، والكلام يطول في ذكر المتقدمين منهم ، وأما المحدثين فخذ اليك منهم: العتابي ومنصور النمري ، والأشجع السلمي ، ومحمد بن زرعة الدمشقي ، وربيعة الرقي ، على أن في الطائيين اللذين انتهت اليهما الرياسة في هذه الصناعة كفاية وهما هما . ومن مولدي أهل الشام المعوج الرقي والمريمي والعباسي والمصيصي وأبو الفتح كشاجم والصنوبري وأبو المعتصم الأنطاكي . وهؤلاء رياض الشعر وحدائق الظرف ، فأما المصريون ففيها أسوقه من غرر أشعارهم أعدل الشهادات على تقدم أقدامهم . والسبب في تبريز القوم قديماً وحديثاً على من سواهم في الشعر قربهم من خطط العرب . ولا سيما اهل الحجاز . وبعدهم عن بلاد العجم ، وسلامة ألسنتهم من الفساد العارض لألسنة اهل العراق ، بمجاورة الفرس والنبط ومداخلتهم اياهم. ولما جمع شعراء العصر من أهل الشام بين فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة، ورزقوا ملوكاً وأمراء آل حمدان وبني ورقاء ، وهم بقية العرب ، والمشغوفون بالادب

المشهورون بالمجد والكرم ، والجمع بين آداب السيف والقلم ، وما منهم الا أديب جواد يحب الشعر و ينتقده ويثيب على الجيد منه فيجزل ويفضل .انبعث قرائحهم في الاجادة فقـادوا محاسن الـكلام بألين زمام وأحسنوا وأبدعوا ماشاءوا » .

وفي حديثه عن المتنبي : أنموذج لسرقات الشعراء منه يقول :

قال المتنبي :

وقد أخـذ التمام البدر فيهم وأعطاني من السقم المحـاقا

أخذه أبو الفرج الببغاء فلطفه وقال :

أو ليس من إحدى العجائب أنني فارقته وحييت بعـد فراقه
يا من يحاكي البدر عند تمـامه ارحم فتى يحكيه عنـد محاقه

وقال أبو الطيب :

قد علم البين منـا البين أجفانا تدمى وألف في ذا القلب أحزانا

وأخذه المهلبي الوزير وقال :

تصارمت الأجفـان منذ صرمتني فما تلتقي إلا على عبرة تجري

وقال أبو الطيب وهو من قلائده :

وكنت إذا يممت أرضاً بعيـدة سريت فكنت السر والليل كاتمه

أخذه الصاحب وقال :

تجشمتها والليل وحف جنـاحه كأني سر والظـلام ضمير

وقال أبو الطيب وهذا أيضاً من قلائده :

لبسن الوشي لا متجمـلات ولكن كي يصن به الجمـالا

غار عليه الصاحب لفظاً ومعنى فقال :

لبسن برود الوشي لا لتجمل ولكن لصون الحسن بين برود

وإنما فعل ببيته ما فعل أبو الطيب ببيت العباس بن الأحنف :

والنجم في كبد السماء كأنه أعمى تحير ما لديـه قائد

فقال :

ما بال هذي النجوم حائرة ... كأنها العمي ما لها قائد

وهذه مصالطة لا سرقة فيها ، وهي مذمومة جداً عند النقدة .

وقال أبو الطيب وهو من فرائده :

سقاك وحيانا بك الله إنما ... على العيس نور والخدور كمائمه

أخذه السري بن أحمد بن جني : أنشدني لنفسه من قصيدة يمدح بها أبا الفوارس سلامة ابن فهد وهي قوله :

حيا به الله عاشقيه فقد ... أصبح ريحانة لمن عشقا

ولم أجد أنا هـذه القصيدة في ديوان شعره : والبيت نهاية في العذوبة وخفة الروح ، والسري كثير الأخذ من أبي الطيب في مثل قوله :

وخرق طـال فيه السير حتى ... حسبناه يسير مع الركاب

وهو مأخوذ من قول أبي الطيب :

يخدن بنا في جوزه وكأننا ... على كرة أو أرضه معنا سفر

وقال السري :

وأحلها من قلب عاشقها الهوى ... بيتاً بلا عمد ولا أطناب

وهو من قول أبي الطيب :

هام الفؤاد بأعرابية سكنت ... بيتاً من القلب لم تضرب به طنبا

* * *

من زهر الآداب للحصري (توفي سنة ٤٥٣) .

في حديثه عن الليل :

قال العتبي : تشاجر الوليد بن عبد الملك ومسلمة أخوه في شعر امرىء القيس والنابغة في طول الليل : أيها أشعر . فقال الوليد : النابغة أشعر ، وقال مسلمة : بل امرىء القيس، فرضيا بالشعبي فأحضراه فأنشده الوليد :

كليني لهم يا أميمة ناصب ... وليل أقاسيه بطيء الكواكب
تطاول حتى قلت ليس بمنقض ... وليس الذي يرعى النجوم بآيب

وصدر أراح الليل عازب همه … تضاعف فيه الحزن من كل جانب

وأنشده مسلمة قول امرىء القيس .

وليل كموج البحر أرخى سدوله … علي بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطى بردفه (١) … وأردف أعجازاً وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل … بصبح وما الأصباح منك بأمثل

فيالك من ليل كأن نجومه … بكل مغار الفتل شدت بيذبل

فطرب الوليد طرباً . فقال الشعبي: بانت القضية . معنى قول النابغة : وصدر أراح الليل عازب همه ، وأنه جعل صدره مراحاً للهموم ، وجعل الهموم كالنعم السارحة الغادية ؛ تسرح نهاراً ثم تأتي الى مكانها ليلا ، وهو أول من اشتار هذا المعنى ، ووصف أن الهموم مترادفة بالليل لتقيد الألحاظ عما هي مطلقة فيه بالنهار ، واشتغالها بتصرف اللحظ عن استعمال الفكر وامرؤ القيس كره أن يقول : إن الهم يخف عليه في وقت من الأوقات ، فقال : وما الاصباح منك بأمثل .

وقال الطرماح بن حكيم الطائي :

ألا أيها الليل الطويل الا اصبح … بيوم وما الاصباح منك بأروح

ولكن للعينين في الصبح راحة … لطرحتها طرفيهما كل مطرح

فنقل لفظ امرىء القيس ومعناه وزاد فيه زيادة اغتفر له معها فحش السرقة ، وإنما تنبه عليه من قول النابغة ، إلا أن النابغة لوح وهذا صرح » .

وقال ابن بسام :

لا أظلم الليل ولا أدعي … أن نجوم الليل ليست تغور

ليلي كما شاءت فان لم تزر … طال وإن زارت فليلي قصير

وإنما أغار ابن بسام على قول علي بن الخليل فلم يغير إلا القافية :

لا أظلم الليل ولا أدعي … أن نجوم الليل ليست تزول

ليلي إذا شاءت قصير إذا … جادت وإن ضنت فليلي يطول

---

(١) الرواية المشهورة : فقلت له لما تمطى بصلبه .

وهذه السرقة كما قال البديع في التنبيه على أبي بكر الخوارزمي في بيت أخـذ رويه وبعض لفظه :

وإن كانت قضية القطع ، تجب في الربع ، فما أشد شفقتي على جوارحه ، ولعمري إن هذه ليست سرقة، وانما هي مكابرة محضة ، واحسب ان قائله لو سمع هذا لقال : هذه بضاعتنا ردت الينا. فحسبت أن ربيعة بن مكدم وعيينة بن الحرث بن شهاب كانا لا يستحلان من البيت ما استحله ، فانهما كانا يأخذان جله ، وهذا الفاضل قد أخذه كله .

وقد اخذه علي بن خليل من قول الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان .

لا أسأل الله تغييراً لما صنعت   نامت وان أسهرت عيني عيناها
فالليل أطول شيء حين أفقدها   والليل اقصر شيء حين ألقاها

وابن بسام في هذا كما قال الشاعر :

وفتى يقول الشعر الا أنه   في كل حـال يسرق المسروقا

* * *

وهكذا نرى الجاحظ يبدأ بمجرد الجمع والاستطراد حول المعنى الواحد ولا يعني بنسبة جميع النصوص لاصحابها ، فيتابعه بنفس الطريقة ابن عبد ربه في العقد الفريد مع شيء من التبويب والتنظيم ، وفي أحيان قليلة يذكر أخذ قول من قول . ولا يبعد صاحب الامـالي عن هذا النهج كثيراً مع عناية ظاهرة بشرح الغريب، بينما تجد صاحب الاغاني ينتقل نقلة بعيدة فيدخل في صميم المنهج التاريخي. يذكر النص ، وينسبه لصاحبه بسلسلة من الرواية ويذكر اخباره ويقبل الرواية أو يرفضها ويعلل الرفض، ويستشهد ببعض الحوادث والرواة على كذب رواية او صدقها ، ويذكر طبقة الشاعر في بعض الاحيان وطريقته ومن يشترك معه فيها ... الخ . وهذا من صميم المنهج وأصوله الصحيحة . وشيء من هذا يصنعه صاحب اليتيمة بعده . وأقل منه ما يصنعه صاحب زهر الآداب ، اذ كثيراً ما يكتفي بخطوة الجاحظ وابن عبد ربه ويقف عندها في جميـع ما قيل عن المعنى الواحد .

وبذلك يعد صاحب الأغاني خير من كتب في هذا الباب .

* * *

ونترك الزمن ينقضي من القرن الخامس الى العصر الحديث، فلا نجد بين العصرين جديداً

ذا شأن في المنهج التاريخي على وجه العموم . فاذا جئنا للعصر الحديث وجدنا المنهج التاريخي قد نما نمواً عظيما . فهذه دراسات جورجي زيدان واحمد السكندري والشيخ المهدي تبدأ الطريق . ومع انها كانت الى الجميع اميل منها الى التحليل ، فانهـــا تعد خطوة كبيرة وراء ما وقفت عنده هذه الدراسات من قبل ، فقد اخذت تدرس عصور الادب ، والظروف السياسية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية وتتحدث عن آثارهـــا في الادب ، في موضوعاته واسلوبه وتعبيره ، وتدرس شيئاً عن الشخصيات الادبية في كل عصر ، نعم انهـــا حددت العصور بالأحداث السياسية وهذا مجاف لطبيعة التاريخ الأدبي ، ولكنها على كل حال كانت بداية طيبة في عصر النهضة .

أما أول مؤلف سلك هذا المنهج سلوكاً حقيقيـــاً فهو الدكتور طه حسين في كتابه الاول « ذكرى أبي العلاء » وفي كتبه الأخرى بعد ذلك ، ثم الدكتور أحمد أمين في كتبه « فجر الاسلام ، وضحى الاسلام ، وظهر الاسلام » ، ثم في كتابه مع الدكتور زكي نجيب محمود « قصة الادب في العالم » والاستاذ طه احمد ابراهيم في كتابه « تاريخ النقد عند العرب» والدكتور محمد خلف الله في بحثين صغيرين له عن « التيارات الفكرية التي أثرت في دراســة الادب » و « نظرية عبد القاهر في اسرار البلاغة » والدكتور عبد الوهاب عزام في« المتنبي» وكتاب الأستاذ العقاد« شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » يضم مزيجاً من المناهج الثلاثة، ولكن للدراسة التاريخية اثرها البارزفي تحليل البيئة وعواملها، وكذلك كتابه « ابن الرومي. حياته من شعره»وان يكن هذا الكتاب ادخل في « المنهج النفسي » كما سيجيء ، ثم في كتابه « شاعر الغزل » وكتابه عن « جميل بثينة » .

وممن نهجوا هذا المنهج كذلك الدكتور زكي مبارك في كتاب « النثر الفني في القرن الرابع » والأستاذ احمد حسن الزيات في كتابه « أصول الادب » والاستاذ احمد الشايب في كتابه « النقائض في الشعر العربي » وكتابه عن « الشعر السياسي » والمتخرجون في كلية الآداب في رسائلهم الجامعية امثال الدكتورة سهير القلماوي في « الف ليلة وليلة » والدكتور شوقي ضيف في « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » والاستاذ نجيب البهبيتي في « ابو تمـــام » والاستاذ محمد كامل حسين في « الادب المصري الاسلامي » . . . الخ .

على أية حال لقد نما المنهج التاريخي نمواً ذا قيمة على ايدي المعاصرين، وفيما يلي سنستعرض باختصار نماذج تصور هذا النمو ، وتوضح طرفاً من ذلك المنهج .

ونبدأ بكتاب الدكتور طه حسين الاول عن ابي العلاء ، وهذه الفقرات من مقدمته تغنينا عن تلخيص طريقته . فهو يقول :

ليس الغرض من هذا الكتاب ان نصف حياة ابي العلاء وحده ، وانما نريد ان ندرس حياة النفس الاسلامية في عصره ، فلم يكن لحكيم المعرة ان ينفرد باظهار آثاره المادية او المعنوية ، وانما الرجل وما له من آثار وأطوار نتيجة لازمة ، وثمرة ناضجة ، لطائفة من العلل التي اشتركت في تأليف مزاجه ، وتصوير نفسه ، من غير ان يكون له عليها سيطرة او سلطان .

من هذه العلل المادي والمعنوي ، ومنها ما ليس للانسان به صلة ، وما بينه وبين الانسان اتصال ، فاعتدال الجو وصفاؤه ، ورقة الماء وعذوبته ؛ وخصب الارض وجمال الربى ، ونقاء الشمس وبهاؤها . . كل هذه علل مادية تشترك مع غيرها في تكوين الرجل وتنشيء نفسه ، بل وفي إلهامه مايعن له من الخواطر والآراء . وكذلك ظلم الحكومة وجورها ، وجهل الامة وجمودها ، وجدب الآداب الموروثة وخشونتها . كل هذه او نقائضها تعمل في تكوين الانسان عمل تلك العلل السابقة ؛ والخطأ كل الخطأ ان ننظر الى الانسان نظرتنا الى الشيء المستقل عما قبله وما بعده . ذلك الذي لا يتصل بشيء مما حوله ، ولا يتأثر بشيء مما سبقه او أحاط به . ذلك خطأ لأن الكائن المستقل هذا الاستقلال لا عهد له بهذا العالم ، انما يأتلف هذا العالم من اشياء يتصل بعضها ببعض ، ويؤثر بعضها في بعض ، ومن هنا لم يكن بين أحكام العقل اصدق من القضية القائلة بأن المصادفة محال ، وأن ليس في هذا العالم شيء الا وهو نتيجة من جهة وعلة من جهة اخرى. نتيجة لعلة سبقته ، ومقدمة لأثر يتلوه ، ولولا ذلك لما اتصلت اجزاء العالم ، ولما كان بين قديمها وحديثها سبب ، ولما شملتها احكام عامة ، ولما كان بينها من التشابه والتقارب قليل ولا كثير .

اذا صح هذا كله ، فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره ، قد عمل في إنضاجها الزمان والمكان والحال والسياسية الاجتماعية بل والحال الاقتصادية ، ولسنا نحتاج الى ان نذكر الدين فانه اظهر اثراً من ان نشير اليه . ولو ان الدليل المنطقي لم ينته بنا الى هذه النتيجة لكانت حال ابي العلاء نفسه منتهية بنا اليها ، فان الرجل لم يترك طائفة من الطوائف في عصره الا اعطاها وأخذ منها ، كما سنرى في هذا الكتاب . فقد حاجّ اليهود والنصارى ، وناظر البوذيين والمجوس ، واعترض على المسلمين، وجادل الفلاسفة والمتكلمين ، وذم الصوفية،

ونعى على الباطنية ، وقدح في الامراء والملوك ، وشنع على الفقهاء واصحاب النسك ، ولم يعف التجار والصناع من المذل واللوم ، ولم يخل الأعراب وأهل البادية من التفنيد والتثريب وهو في كل ذلك يرضي قليلاً ويسخط كثيراً ، ويظهر من الملل والضيــــق ومن السأم وحرج الصدر ماءثل الحياة في أيامه بشعة شديدة الظلام (١) .

فالمؤرخ الذي لا يؤمن بالمذاهب الحديثة ، ولا يصطنع في البحث طرائقه الطريفة ، ولا يرضى ان يعترف بما بين اجزاء العالم من الاتصال المحتوم ، ولا ان يسلم بأن الشيء الواحد على صغره وضآلته انما هو الصورة لما أوجده من العلل ولا يطمئن الى ان الحركة التـاريخية جبرية ليس للاختيار فيهـا مكان — المؤرخ القديم الذي يرفض هذا كله ، ولا يميل اليه ، ملزم مع ذلك ان يبحث عن حياة ابي العلاء،فان لم يفعل ذلك استحال عليه ان يفهم الرجل، وأن يهتدي من امره الى شيء .

« . . . يدل ما قدمناه على أننا نرى الجبر في التاريخ . أي ان الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة ، وتنزل منازلها المتباينة ، بتأثير العلل والأسباب التي لا يملكها الانسان ، ولا يستطيع لها دفعاً ولا اكتساباً . ذلك رأى نراه ، وسنثبته في موضعه من الكتاب .

وإنما نقول هنا إن هذا الرأى سيلزمنا أن نسلك في البحث عن حياة أبي العلاء طريقاً خاصة . ربما لم يألفها المؤرخون ، ذلك أنا لا نعتقد انفراد الاشخاص بالحوادث ، وانما نعتقد ان الحوادث أثر لطائفـــــة من المؤثرات ، وعلى هذا لا نستبيح لأنفسنا ان نضيف أثراً من الآثار لشخص من الاشخـاص ، مهما ارتفعت منزلته وعلت مكانته ، ومهما عظم أثره وجل خطره . وانما كل أثر مادي أو معنوي ظاهرة اجتماعية أو كونية ، ينبغي ان ترد الى اصولها، وتعاد الى مصادرها ، وان تستقي من ينابيعها ، وتستخرج من مناجمها ، وهي جماعة العلل التي أشرنا اليها آنفاً . فليس المأمون وحده هو الذي ابتدع فتنة القول بخلق القرآن وانمـا تلك فتنة احدثها عصره، واندفع المأمون بحـكم المؤثرات المختلفة الى ان يكون مظهرها ، كما اندفع خلفاؤه من بعده الى ذلك بحكم هذه المؤثرات .

انما الحادثة التاريخية ، والقصيدة الشعرية ، والخطبة يجيدها الخطيب ، والرسالة ينمقهـا

---

(١) ولكن كم يا ترى في هذه الصورة من الواقع وكم فيهـــا من مزاج المعري الخاص ؟ وكم ممن عاشوا — مع المعري — في هذه الفترة يشاركه تصوره هذا الحياة ؟ « المؤلف » .

الكاتب الاديب ، كل ذلك نسيج من العلل الاجتماعيه والكونية يخضع للبحث والتحليل خضوع المادة لعمل الكيمياء [1].

واذاً قد بينا ان الرجل خاضع في ادبه وعلمه لزمانه ومكانه ، فليس لنا بد من ان نقدم بين يدي هذا الكتاب ، فصلا في عصر ابي العلاء وآخر في بلده . ولما كانت الاسرة أشد ما يحيط بالرجل أثراً فيه ، خصصنا فصلاً آخر لأسرة أبي العلاء . فاذا فرغنا من هذا كله عمدنا الى الحياة التاريخية للرجل ، ففصلناها تفصيلا ثم انتقلنا منها الى منزلته الادبية فبينا قسمته من الشعر والنثر ، وخصائصه فيهما ، ثم الى منزلته العلمية فشرحناها شرحاً مستوفى ، ومن بعد هذا تناولنا فلسفته فاجتهدنا في ان نكشف عنها ونجليها ، ونبين تأثرها بما قبلها وتأثيرها فيما بعدها . معنيين عناية خاصة فلسفته الالهية والخلقية ، لكثرة ما كان فيهما من اختلاف الآراء وافتراق الأهواء . . . »

وهكذا نرى الدكتور طه شديد الايمان بالدراسة العلمية لتاريخ الادب ، شديد الثقة بما تدل عليه دراسة البيئة والظروف الى حد تشبيهها بدراسة الكيمياء .

ولكننا نلتقي به في كتابه التالي « في الأدب الجاهلي » فاذا هو أقل ايماناً وأضعف ثقة . نراه يعرض لدراسة البيئة والظروف فيرى انها ليست ذات غناء في التعرف الى صميم الشخصية الادبية ، ويختار عليها « المقياس الادبي » ولعله هو ما اسميناه « المنهج الفني » .

فهو يلخص آراء « سانت بوف ، وتين ، وبرونتيير » ثم يعقب عليها وبخاصة على مذهبي الثاني والثالث بما يفيد عدم ثقته ، بل ربما استنكاره . يقول عن تين :

وأما ثانيهم (تين) فيمضي الى ابعد مما مضى (سانت بوف) فهو لا يعتمد مثله اعتماداً قوياً على هذه الشخصيات الفريدة ، ولا يكاد يعتد بها الا في احتياط وتردد ، ذلك لأن القوانين العلمية عامة ، فيجب ان تعتمد على اشياء عامة . وما شخصية الكاتب او الشاعر في نفسها ؟ ومن اين جاءت ؟ اتظن ان الكاتب قد احدث نفسه ؟ ام تظنه قد ابتكر آثاره الفنية ابتكاراً ؟ واي شيء في العالم يمكن ان يبتكر ابتكاراً ؟ اليس كل شيء في حقيقة الأمر اثراً لعلة قد احدثته ، وعلة لاثر سيحدث عنه ؟ واي فرق في ذلك بين العالم المعنوي والعالم المادي؟

---

(١) هنا نختلف مع الدكتور فالحوادث الحية يستحيل ان تخضع خضوع المادة . وسنرى الدكتور فيما بعد يغير وجهة نظره في كتابه « الادب الجاهلي » .

واذن فلا ينبغي ان نلتمس الكاتب او الشاعر عند الكاتب او الشاعر نفسه وانما ينبغي ان نلتمسها في هذه المؤثرات التي أحدثتهما ، والتي يخضع لها كل شيء انساني .

الفرد؟ماهو؟ هو أثر من آثار الأمة التي نشأ فيها،او قل من آثار الجنس الذي نشأ منه ـ فيه أخلاقه وعاداته وملكاته ومميزاته المختلفة . وهذه الاخلاق والعادات والملكات والمميزات ما هي؟ اثر لهذين المؤثرين العظيمين اللذين يخضع لهما كل شيء في هذه الدنيا: المكان وما يتصل به من حالة الاقليمية والجغرافية وما الى ذالك . والزمان وما يستتبع من هذه الاحداث التي تخضع كل شيء للتطور والانتقال.الكاتب أو الشاعر إذن أثر من آثار الجنس والبيئة والزمان، فينبغي ان يلتمس من هذه المؤثرات ، وينبغي أن يكون الغرض الصحيح من درس الأدب والبحث عن تاريخه ، إنما هو تحقيق هذه المؤثرات التي أحدثت الكاتب او الشاعر ، وارغمته على أن يصدر ما كتب أو نظم من الآثار .»

ثم يعرض رأي « برونتيير » الذي يطبق نظرية « التطور » تطبيقاً علمياً على الأدب . ثم يقول معقباً :

« لن يظفر (اي تاريخ الادب) من هذا بشيء ذي غناء . لأنه مهما يقل في البيئة والزمان والجنس،ومهما يقل في تطور الفنون الادبية،فستظل أمامه عقدة لم تحل بعد ، ولن يوفق هو الى حلها ، وهي نفسية المنتج والصلة بينها و بين آثارها الادبية . ما هي هذه النفسية ؟ ولم استطاع فكتور هوجو أن يكون فكتور هوجو وان يحدث مايحدث من الآيات ؟

العصر ؟ فلم اختار هذا العصر شخصية فكتور هوجو دون غيره من ابناء فرنسا جميعاً ومن فرنسا خاصة ؟

البيئة ؟ فلم اختارت البيئة فكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين ؟

« الجنس ؟ فلم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالكاملة في شخص فكتور هوجو دون غيره من الاشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلا قوياً صحيحاً ؟

« وبعبارة موجزة : سيظل التاريخ الادبي عاجزاً عن تفسير النبوغ ، وان يوفق هو الى تفسير النبوغ ، وانما هي علوم اخرى تبحث وتجد ، وقد تظفر وقد لا تظفر ، ولن يستطيع التاريخ الادبي ان يكون علماً منتجاً حتى تظفر هذه العلوم وتحل لنا عقدة النبوغ [1] » .

---

(١) لعل الدكتور يعني علم النفس . ولكن ها هو ذا علم النفس الى اليوم لم يحل عقدة النبوغ ، هو يصفه ويحلله . ولكنه لا يعلله .

وقد قال الدكتور : إنه سيختار المقياس الادبي في كتاب « في الادب الجاهلي » ولكننا نرى فيه ميلاً قوياً للسير على « المنهج التاريخي » كما رسمنا حدوده من قبل . شك في وجود الشعر الجاهلي الذي يروونه لكثيرين من الشعراء قبل الاسلام وقال : انه يتبع في هذا الشك طريقة (ديكارت) ولكنه لم يأخذ من فلسفة ديكارت الا هذا المبدأ ، لم يأخذ طريقة تفكيره ذاتها ، لان موضوعه غير موضوع ديكارت موضوعه أدبي تاريخي فاستخدم أدوات المنهج التاريخي وطريقته .

واستند في هذا الشك الى امور منها : ان الصورة التي يعرضها الرواة للحياة الجاهلية غير الصورة التي يعرضها القرآن — والقرآن أصدق وأثبت — وأن اللغة التي يروى بها الشعر هي لغة قريش بينما شعراء كامرىء القيس وغيره يقال انهم من حمير ، ولحمير لغة اخرى . ومنها ما ثبت من انتحال بعض الرواة للشعر كحماد عجرد وخلف الأحمر ، ومنها الاسباب الكثيرة : السياسية والاجتماعية والدينية التي دعت لانتحال الشعر ونسبته إلى الجاهلية . . . الخ

ولا ندخل هنا في مناقشة الاسباب والبراهين التي ساقها الدكتور . ولكنا نلاحظ كما لاحظ الكثيرون ان معظمها اسباب ظنية قابلة للمناقشة . فهي بطبيعة الحال لا تؤدي الى أكثر من نتائج ظنية ، ولكن الدكتور مال ميلاً قوياً الى اعتبارها نتائج حاسمة. وهذه إحدى مخاطر المنهج التاريخي التي اسلفنا .

ولعل هذه الظاهرة تبدو كذلك في كتاب الدكتور « مع المتنبي » وهو يسير فيه كذلك على « المنهج التاريخي » إذ نرى فيه مثل هذه العبارات .

وعندي ان المتنبي حين ارتحل إلى البادية انما اتصل فيها لا بالبيئة القرمطية المادية بل بدعاة من دعاة القرامطة الذين كانوا يجولون في البادية ، ومن يدري ؟ لعل هذا الداعي كان أبا الفضل نفسه هذا الذي يمدحه المتنبي ومن يدرى ؟ لعل المتنبي لم يعد الى البادية مصطحباً أباه وجده، وانما عاد مصطحباً رجلاً آخر او قوماً آخرين ، يريدون ان يستقروا في الكوفة، وان يدعو فيها لمذهب القرامطة .

« ومهما يكن من شيء ، وسواء واتتنا النصوص التي بقيت لنا ام لم تواتنا ، فاني اجد في نفسي شعوراً قوياً جداً بان المتنبي قد نشأ نشأة شيعية غالية لم تلبث ان استحالت الى قرمطة خالصة » .

ثم يقول :

« لست ادري أتسعدنا النصوص التي بقيت لنا من شعر المتنبي ام لا تسعدنا ؟ ولكني قوي الشعور بأن المتنبي لم يرحل الى الشام طالباً للرزق فحسب ، وانما ذهب الى الشام داعية من دعاة القرامطة في هذا القسم الشمالي من سوريا ،الذي لم يكن قد ادركه الاضطراب القرمطي كما أدرك غيره من اقسام الشام » .

ثم يقول :

« فلنستخلص من كل ما قدمنا ان المتنبي قد قطع المرحلة الاولى من طريقه ،مرحلة الصبا ، ولم يكد يبلغ آخرها حتي كان قد تم له حظه من الشعر ، وتم له حظه من القرمطة ، وتم له حظه من القوة البدنية ايضاً »

فالنتيجة الاخيرة نتيجة قطعية ، ومقدماتها كلها ظنية باعتراف الدكتور الذي يقول انه « قوي الشعور » بقرمطة المتنبي ، وان كان لايدري أتواتية النصوص أم لا تواتيه . وهذا طريق خطر في المنهج . فالشعور الخاص يجب الا يطغي في « المنهج التاريخي » .

فاذا كان في كتابه « من حديث الشعر والنثر » فهو سائر على المنهج التاريخي ولكنه يمزجه مزجاً قوياً « بالمنهج الفني » . . يتحدث عن هذه الموضوعات حديثاً يجمع بين المنهجين غالباً : « الأدب العربي بين الآداب الكبرى - النثر في القرنين الثاني والثالث — الحياة الادبية في القرن الثالث للهجرة — أبو تمام وشعره — البحتري وشعره — ابن الرومي وشعره — ابن المعتز وشعره » .

ولعل هذين النموذجين يكشفان عن امتزاج النهجين في هذا الكتاب :

١ — ويختلف الناس في أن عبد الحميد فارسي الأصل ، أو من جنسية اخرى ويقول أبو هلال : إنه كان يحسن الفارسية .

وعندما أقرأ عبد الحميد وابن المقفع الذي لا خلاف في أنه كان فارسياً ، وأقارن بينهما أرجح أن عبد الحميد شديد الاتصال بالثقافة اليونانية ، وربما كان عالماً بلغتها .

ولم يبق لنا من عبد الحميد الا كتاب كتبه عن مروان بن محمد الي عماله بالأمصار ، يأمرهم بمحاربة لعب الشطرنج ، لأنه كان قد انتشر ، فخاف منه على الدين . وكتاب آخر

كتبه عبد الحميد الى الكتاب يوصيهم بطائفة من الوصايا ، يوصيهم بأخلاق الكتاب وما يجب عليهم ، وكان هذا الكتاب قد صدر من عبد الحميد كمنشور لرجال الديوان .

ولعبد الحميد خاصة لغوية أو فنية هي التي تحملني على أن أرجح أنه كان شديد الاتصال باليونانية ، فهو إذا كتب أسرف في استعمال الحـــال ، والحال معروفة في العربيـة . وهو لا يقتصد في استعمال الحال ، وإنما هو يعتمد عليها في تحديد فكرته وتوضيحها ، وتجميل الكلام وإظهار الموسيقى .. وهذه قطعة من رسالة الصحابة تمثل استعمال الحال في كتابة عبد الحميد : وإياك إياك ان تقبل من دوابهم إلا إناث الخيول مهلوبة ، فانها أسرع طلباً وأنجى مهرباً ، وأبعد في اللحوق غاية ، وأصبر في معترك الابطال إقداماً ونجّدهم من السلاح بأبدان الدروع ، ماذية الحديد ، شاكة السنخ ، متقاربة الحلق ، متلاحمة المسامير ، وأسوق الحديد، مموهة الركب ، محكمة الطبع ، خفيفة الصوغ ، وسواعد طبعها هندي وصوغها فارسي ، رقاق المعطف ، بأكف وافية ، وعمل محكم.ويلق البيض مذهبة ومجردة ، فارسية الصوغ خالصة الجوهر ، سابغة الملبس ، وافية اللين ، مستديرة الطبع ، مبهمة السرد ،وافية الوزن، كتريك النعام في الصنعة ، مملة بأصناف الحرير وألوان الصبغ . . . الخ . . . الخ .

استعمال الحال على هذا النحو من خصائص اللغة اليونانية ، ومن الأساليب التي يعتمد عليها اليونان في تحديد معانيهم . وكنت أود لو استطعت ان اعرض عليكم نماذج من النثر اليوناني ، ولكن الامر أيسر من هذا ، فيكفي أن تقرأوا كاتباً فرنسياً متأثراً باليونانية حتى كانت كتابته أشبه بترجمة يونانية. وهو أناتول فرانس.ذلك مع أنه أكبر الكتاب الفرنسيين وأناتول فرانس يستعمل الحال استعمالا كثيراً جداً ليدقق في معانيه ، ويوضحها ويعطيها الصفات التي يحتاج اليها ، ولتجميل كلامه أيضاً . وكل ما بين أناتول فرانس واليونان ، أن أناتول فرانس لم يتأثر باليونانية وحدها بل تأثر باللاتينية أيضاً ، فهو يستعمل الحال مثلهم غير أنه كان يقدمها أحياناً ويؤخرها أحياناً على نحو ما كان اللاتينيون يفعلون .

وهذه الظاهرة عند عبد الحميد تقوي عندي أنه كان شديد الاتصال باليونانية ، ذلك لأن مدارس الأدب اليوناني كانت منبثة في الشرق كله ، في الاسكندرية وغزة وإنطاكية والشام والجزيرة ، وظلت كذلك حتى العصر العباسي . ولكنها انحصرت في الاديرة ، حتى ذهب أمرها في القرن الثالث والرابع للهجرة .

« فليس غريباً أن يكون عبد الحميد قد اتصل باليونان في مدارسهم بالجزيرة والشام وتعلم اليونانية وأحسنها ».

٢ — « قلت : إن ابن الرومي يخالف غيره من الشعراء الذين عاصروه أو جاءوا قبله إلا واحداً هو أبو تمام ، وذلك لان طبيعة ابي تمام الشعرية مشبهة لطبيعة ابن الرومي من وجوه . فهما متفقان من حيث أنهما يعتمدان اعتماداً شديداً على العقل في شعرهما ، وهما لا يستسلمان للخيال وحده وإنما يتخذان الخيال وسيلة الى تحقيق ما يريده العقل ، وهما يتفقان في أنهما حريصان كل الحرص على تعميق المعاني ، وعلى استيفائها واستقصائها ، والمبالغة في هذا الاستقصاء ، حتى يأتيا بالأشياء الغريبة التي يضيق بها الناس الذين تعودوا أن يقرأوا المألوف من الشعر ، وهما لا يرضيان أن يكون أحدهما عبداً للغة ، وإنما يبيحان لنفسيهما تصريفها كما يريدان وكما تريد المعاني ، دون أن يخضعا للتشدد في أصولها ومراعاة قواعدها يتفقان في هذا كله ، ويختلفان بعد ذلك بعض الاختلاف . فأبو تمام أحرص جداً من ابن الرومي على متانة اللفظ وروعته في أغلب شعره ، لا يعدل عن هذه المتانة ولا ينصرف عن هذه الروعة إلا حين يضطره المعنى الى ذلك اضطراراً لا مخرج له منه ؛ اما ابن الرومي فهو سهل في شعره، لا يريد ان يشق على نفسه ولا على سامعيه ، وهو يرسل لسانه على سجيته كما يرسل نفسه على سجيتها ، فهو من أقل الشعراء كلفاً بالغريب وايراداً له ، وعنايته بالجمال اللفظي قد تحس أحياناً ، ولكنها تلتمس فلا توجد في كثير من الاحيان . وقد تروعك سهولة اللفظ في البيت أو البيتين ولكنك لا تستطيع ان تقرأ قصيدة كاملة دون ان تجد في هذه القصيدة من الالفاظ ما يغيظك احياناً ، ويضيق به صدرك احياناً اخرى .

ثم هما يختلفان من ناحية اخرى في ان أبا تمام كان شديد الحرص على البديع والمحسنات البديعية ، او بعبارة اصح كان شديد الحرص على جمال الصنعة الفنية في الشعر ، فهو كان يتتبع الاستعارة ويسرف في تتبعها . ويجد ما استطاع في طلب الجناس والمطابقة وما الى هذه الانواع من المحسنات البديعة . وهو كان يجد في الاشياء جمالا لا بد منه ، وكان يحرص على ان يلائم بين جمال الالفاظ وجمال المعنى .

اما ابن الرومي فهو لا يتحرج من البديع ولكنه لا يتهالك عليه . وكما انه لا يكلف بالغريب ولا يتكلف متانة اللفظ ولا جزالته ولا رصانته، فهو كذلك لا يكلف بهذا الطباق او الجناس . ان وفق الى هذه الاشياء فذاك وان لم يوفق فلا يعنيه .

وهما يختلفان من ناحية ثالثة ، فأبو تمام شاعر من الشعراء قصائـده لا تسرف في الطول وله مقطوعات .

اما ابن الرومي فشاعر مطيل ، ومطيل جداً ، يبلغ بقصيدته المئات من الابيات . وهذا الاختلاف بين الشاعرين في اطالة القصيدة مصدره واضح جداً، وهو ان الشاعرين وان اتفقا في الغوص على المعاني ، فهما يختلفان في مقدار هذا الغوص ، او بعبارة ادق في مقدار البسط والتفصيل في المعاني التي يظفران بها.اما أبو تمام فهو يبحث عن المعنى ويجد في تمامه ويظفر به ويعرضه عليك عرضاً متوسطاً ، لا يطيل فيه ولا يسرف ، بل في نفسه شيء من الاحترام لك والاعتراف بأن لك عقلاً يستطيـع ان يتم ما لم يتمه هو ، والاطمئنان الى انك ستتم هذا المعنى اتماماً حسناً دون ان تقصر او دون ان تغلو . فهو اذن يفصل المعنى ولكنه لا يسرف في التفصيل ويهمل الزوائد ويتجافى عن الاطراف .

اما ابن الرومي فالامر في شعره ليس كذلك ، فهو يمضي مع ابي تمام في الغوص على المعنى والتفتيش والجد في طلبه حتى يبلغ المعنى الجيد ، فاذا ظفر بهذا المعنى ساء ظنه بالناس في الادب ، كما يسوء ظنه بهم في الحياة العملية،فكما يعتقد ان الناس ليسوا أخياراً في معاملتهم فهو كذلك كان يعتقد ان حظ الناس من الذكاء ليس بحيث يمكنه من ان يطمئن اليهم في فهم المعاني ، فهو حريص على ان يتم معانيـه بنفسه ، ويستقصي البحث والعرض حتى لا يتعرض لاي عبث من الذين يسمعونه أو يقرؤونه . ومن هنا كان المعنى الذي يستطيع ابو تمام ان يعرضه في بيتين او ثلاثة او اربعة او خمسة — على اكثر تقدير — يطيل فيه ابن الرومي في الابيات التي تبلغ العشرة او تتجاوزها . ومصدر هذا كما قلت هو اخذ ابي تمام بما لا بد منه ، وثقته بعقل الناس ، وحرص ابن الرومي على ان يصل الى كل شيء ، وعدم اطمئنانـه الى الذين يسمعونه او يقرؤونه [1] .

والدكتور بعد هذا كتاب « حديث الاربعـاء » وهو يمزج فيه بين المنهج الفني والمنهـج التاريخي ، ولكن الاول فيه اوضح وأظهر . وكتاب « مع ابي العلاء في سجنه » وهو أقرب

---

(١) نحسب نحن أن الاختلاف بين ابن الرومي وأبي تمام أعمق من هذه السمات والظواهر ، فهو اختلاف في جوهر الطبيعة الفنية ، واختلاف في المزاج والطبيعة ، وكون كليهما يتفقان في الغوص على المعاني هو سمة خارجية تختلف بواعثها فيهما ، فهي في أبي تمام ذكاء وتعمد . وعند ابن الرومي حساسية وانطلاق مع الانفعالات .

الى الادب الخالص من الدراسة ، هو اقرب الى ان يكون حديثاً نفسياً يسجل فيه تأثراته الخاصة من مصاحبة ابي العلاء ، ويعتمد على هذه المصاحبة في تصوير احاسيس أبي العلاء ومشاعره الباطنية ، وسماته الشعورية والتعبيرية ، وهو في اعتقادي ادنى الى تصوير ابي العلاء من كتابه الاول .

* * *

واذا كان الدكتور طه حسين يسبق النصوص احياناً ، ويتأثر بشعوره الخاص في تكوين الرأي ، فاننا نجد الدكتور احمد امين ، اقرب الى اصول « المنهج » فهو ابداً بجوار النصوص يجمعها ويرتبها وينطقها برفق ، ويسجل النتائج في هدوء . يصنع ذلك في مجموعته « فجر الاسلام ، وضحى الاسلام ،وظهر الاسلام» حيث يدرس فيها تطور الفكر العربي الاسلامي ومظاهر هذا التطور في جميع الاتجاهات الفكرية . وذلك من خلال الاحداث والنصوص والروايات ،وتأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والجغرافية في الفكر والادب بصفة عامة ، فاذا تعرض للأشخاص تعرض لهم بوصفهم نماذج تظهر فيها هذه التأثيرات العامة فالجاحظ مثلاً نموذج لامتزاج الثقافات في القرن الثالث ، والمبرد نموذج للثقافه العربية الخالصة . . . وهكذا .

ولعل النموذج من فجر الاسلام أن يكشف لنا عن طريقة الدكتور احمد أمين ومنهجه في كتبه :

« دلالة الشعر على الحياة العقلية » : قديماً قالوا : « إن الشعر ديوان العرب » يعنون بذلك انه سجل سجلت فيه اخلاقهم وعاداتهم ودياناتهم وعقليتهم ، وان شئت فقل : انهم سجلوا فيه أنفسهم ، وقديماً انتفع الادباء بشعر العرب في الجاهلية ، فاستنتجوا منه بعض أيامهم وحروبهم ، وعرفوا منه أخلاقهم التي يمدحونها ، واستدلوا به على جزيرة العرب وما فيها من بلاد وجبال وسهول ووديان ونبات وحيوان، وما كانوا يعتقدون في الجن وما كانوا يعتقدون في الاصنام والخرافات ، وألفوا في ذلك جمهرة الكتب المختلفة .

وكانت الطريقة المثلى للانتفاع بهذا « الديوان » ان يعني العلماء بجميع ما صح عندهم من الشعر الجاهلي مع نقد السند والمتن وابعاد ما لم يصح ، كما فعل المحدثون في الحديث ، فليس لدينا مجموعة من الشعر الجاهلي ذكر سندها ، وعني ببيان رجالها عناية تامة كالذي عندنا من

صحيح البخاري ومسلم وغيرهما، وكان يجب ان يعني بالشعر الجاهلي هذه العناية متى عددناه « ديواناً » تسجل فيه الحوادث والعادات ، ونظرنا اليه كأنه وثائق تاريخية . ولكن يظهر ان هذا النظر الى الشعر الجاهلي لم يكن سائداً عند الرواة والادباء ، إنما كان السائد عندهم أو عند أكثرهم النظر اليه كمادة لتعليم اللغة ، او كأنه طرفة وملهى ، ومادة لحسن المحاضرة . فلم يكن يعني به هذه العناية التي بذلت في الحديث ، ولم ير من يتعمد الكذب فيه ان يتبوأ مقعده من النار .

نعم ان بعض الادباء سار في الادب سيره في الحديث ، فكان يروي الخبر معنعناً ، ووضع بعضهم مصطلحات لرواية الادب على نمط مصطلح الحديث ولكن يظهر لنا أنها كلها محاولات أولية ، لم تنضج ، ولم يسيروا فيها الى النهاية .

كذلك أكثر ماروي لنا قد عني فيه بالمختارات اكبر عناية ، وهم في هذا ينظرون نظرة الأديب لا نظرة المؤرخ ، فالقصيدة التي لم يحكم نسجها ، ولم تهذب ألفاظها ولم يصح وزنها ، قد يعجب بها المؤرخ أكثر من إعجابه بالقصيدة الكاملة من جميع نواحيها ، ويرى فيها دلالة على الحياة العقلية أكثر من قصيدة راقية . ولعل هذا هو السبب في أننا مع اعتقادنا أن الشعر كان خاضعاً للنشوء والارتقاء ، قل أن نرى فيما يروى لنا منه المحاولات الأولية التي بدأ بها الشعراء شعرهم ، ثم تدرجوا منها الى ما وصل الينا من الرقي ، ذلك أن الاديب لم يكن يروقه ذلك فيهمله ، أو يستضعف وزنه فيصلحه ، وبذلك يضيع كثير من معالم التاريخ .

لو كان عندنا هذه المجموعة التي لا يقصد فيها الى الاختيار،ولكن يقصد فيها الى الصحة، لكان لنا مادة صادقة الدلالة على أشياء كثيرة ، منها الحياة العقلية .

ومع هذا فما لدينا يمثل بعض الشيء – وان لم يكن وافياً كما ذكرنا من قبل — وأشهر المجموعات التي لدينا مما نسب الى الجاهلين — عدا دواوين الشعراء هي :

(١) المعلقات السبع ، ويغلب على الظن أن جامعها حماد الراوية .

(٢) المفضليات ، وجامعها المفضل الضبي وتشتمل على نحو ١٢٨ قصيدة .

(٣) ديوان الحماسة لأبي تمام . وفيه مقطوعات كثيرة صغيرة من الشعر الجاهلي .

(٤) ومثله : حماسة البحتري .

(٥) وفي كتاب الأغاني والشعر والشعراء لابن قتيبة أشعار ومقطعات كثيرة للجاهليين.

(٦) مختارات ابن الشجري .

(٧) جمهرة أشعار العرب لمن يسمى أبا زيد القرشي .

والشعر الذي وصل الينا عن الجاهلية لم يعد تاريخ أقدمه مائة سنة قبل البعثة . ونظرة عامة اليه تدلنا على أنه ليس متنوع الموضوعات كثيراً ولا غزير المعاني ، فما روي لنـــا من القصائد موسيقـــاه واحدة ، يوقع على نغمة واحدة والتشابيه والاستعارات تكرر غالباً في أكثر القصائد . قلة في الابتكار وقلة في التنوع ولنستعرض كثيراً منها ، فماذا نرى ؟

يتخيل الشاعر أنه راحل على جمل ، ومعه صاحب او أكثر ، وقد يعرض له في طريقه أثر أحبة رحلوا فيستوقف صحبه ، ويبكي معهم على رسم دارهم ، ويذكر أياماً هنيئة قضاها معهم ، وأن العيش بعدهم لايحتمل، ثم يصف محبوبته إجمالاً او تفصيلا ، ويخرج من هذا الى وصف ناقته او فرسه ، ويقارنها بالوعل او النعامة او الغزال ، وقـــد نظفر من ذلك الى وصف الصيد ومنظره ومنازله. وبعد هذا كله يتعرض للموضوع الذي من أجله أنشأ القصيدة، فيتمدح بشجاعته ، او يتغنى بفعال قبيلته ، او يعدد محاسن ممدوحه ، ويصف كرمه ، او يفتخر بموقعة انتصر فيهـا قومه ، او يهجو قبيلة عدت على قبيلته ، او يحمل قومه على الأخذ بالثأر ، او يرثي راحلاً . وهذه — تقريباً — كل الموضوعات التي قيل فيها الشعر الجاهلي . وهي موضوعات كما ترى محدودة ضيقة ، هي ظل حياة الصحراء وصورة صـــادقة لمعيشة البداوة . والحق انهم في البيان واللعب بالألفاظ كانوا أقدر منهم على الابتكار وغزارة المعنى، فترى المعنى الواحد قد توارد عليه الشعراء فصاغوه في قوالب متعددة تستدعي الاعجاب . ولكن لايستدعي إعجابنا خلقهم للمعاني ، وابتكارهم للموضوعات ، وقد عبر عنترة عن ذلك بقوله :

هل غادر الشعراء من متردم ؟ ام هل عرفت الدار بعد توهم ؟

وزهير اذ يقول :

ما نرانا نقول الا معــــارا او معاداً من لفظنا مكرورا

ولكن ما أنصفوا ، فقد غادر الشعراء كثيراً ، والناس من قديم يشعرون ولا يزال مجال القول ذا سعة ، ولا يزال الخيال الخصيب ينتج ويجدد ، ويخلق موضوعات لم تكن ، ومعاني لم يسبق اليها ، ولكن ضيقوا على أنفسهم او قل ضيقت عليهم بيئتهم ، فلم يجدوا الا أن يقولوا معاراً او معاداً .

اللهم الا أبياتاً قليلة مبعثرة تشعر فيها بمعنى جديد ، وترى فيها أثر الابتكار واضحاً ، وإلا شعراء نادرين كانت لهم مناح خاصة ، وشخصية واضحة ، وتسمع لقولهم نغمة جديدة ، كالذي تراه في زهير ، وقد عني بأخلاقية قومه وعبر عنها تعبيراً صادقا .

كذلك تشعر حين تقرأ الشعر الجاهلي — غالباً — أن شخصية الشاعر اندمجت في قبيلته حتى كأنه لم يشعر لنفسه بوجود خاص. وإنك لتتبين هذا بجلاء في معلقة عمرو بن كلثوم؛ وقل أن تعثر على شعر ظهرت فيه شخصية الشاعر ووصف مايشعر بوجدانه ، وأظهر فيه أنه يحس لنفسه بوجود مستقل عن قبيلته .

« ولما انتشرت اليهودية والنصرانية بين العرب ظهرت نغمة دينية جديدة ، تراها في مثل شعر عدي بن زيد في الحيرة ، ثم في أمية بن أبي الصلت في الطائف .

« وخلاصة القول أن الشعر الجاهلي لايدلنا على خيال واسع متنوع ، ولا على غزارة في وصف المشاعر والوجدان ، بقدر مايدلنا على مهارة في التعبير وحسن بيان في القول » .

هذا نموذج من نسق فجر الاسلام . . . فأما كتابه المشترك الآخر عن « قصة الادب في العالم » فينحو نحواً استعراضياً للآداب العالمية في اول الامر عند الكلام عن « الادب المصري » و « الادب الصيني » و « الادب الهندي » و « الادب الفارسي القديم » و « الادب العبري » . فلا يتعرض للصلات بين هذه الآداب بالسلب او الايجاب .

ولكنه حين يبدأ في استعراض الادب اليوناني يأخذ في استعراض التسلسل والتأثر والتأثير بينه وبين الادب الروماني ، وبين الآداب في العصر الوسطي في انجلترا وفرنسا وأسبانيا وألمانيا وايطاليا ، وبذلك يدخل في صميم المنهج التاريخي .

نعم انه استعراض سريع ، لا يفي بكل شروط المنهج في التسلسل والتطور والتدقيق ، ولكنه بحسب طبيعة الكتاب يحسب في مضمار المنهج التاريخي .

وستعرض هنا نموذجاً من كتاب « قصة الادب في العالم » لا لذاته فقط ولكن لأنه يتضمن كذلك رأياً يفيدنا في بيان خطأ التعليل والحكم عند الربط الكامل بين ظهور العبقريات الفنية وحالة الوسط ، لندرك غرضين بمثال واحد !

« تدلنا عظمة سرفانتيز « مؤلف دون كيشوت » على خطأ الرأي القائل : ان العبقري ينبت في عصر الازدهار : فقد كان سرفانتيز معاصراً لشكسبير ، ومات هذان النابغان في

عصر واحد . أما سرفانتيز فكان قد بلغ نضجه بعد ان تجاوزت أسبانيا أيام مجدهـا ، وأما شكسبير فقد ازدهر وأينع عندما خرجت بلاده ظافرة على « الأرمادا » الأسبانية . وكم قال النقاد وأفاضوا في القول بأن العظمة الادبية في عصر اليصـــابات نتيجة لعظمة انجلترا في السياسة والتجارة عندئذ.فمن قائل : ان روايات شكسبير ومارلو ، وترجمة شابمان لقصيدتي هومر ، وغير هذه وتلك من آيات الادب الرائعات في عصر اليصابات نتيجة مباشرة لانتصار الاسطول الانجليزي على الاسطول الأسباني ، اذ وسع هذا النصر الأفق العقلي عند الانجليز وأيقظهم ليبصروا ماهم فيه من عظمة ومجد . ولكنـا نقول : هل كتب « العهد القديم » حين كان اليهود سادة العالم ؟ وهل أنشد هومر ملحمتيه لما بلغ اليونان أقصى مجدهم ؟ وهل تفجر من « رابليه » كتابه « جارجانتوا وبانتاجريل »إذا كانت فرنسا ظافرة في حروبها ؟ وأخيراً أنتجت هزيمة الارمادا شكسبير في انجلترا وسرفانتيز في أسبانيا في وقت واحد ؟ إن كان شكسبير نتيجة النصر العظيم فهل جاء سرفانتيز نتيجة الهزيمة المنكرة ؟ كم يبهرنا التعليـــل بعمق الفكرة فيه ، مع ان عمق الفكرة قد لايخفي وراءه من الحق شيئاً . ولعل سرفانتـيز كان يرمي بكتابه فيما يرمي اليه ، الى مهاجمة « الأفكار العميقة ! » ».

* * *

ويبدي الأستاذ العقاد في مقدمة كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » اهتمامه بدراسة البيئة عند دراسة الشعراء فيقول :

أثر البيئة في شعرائنا الذين ظهروا منذ عهد اسماعيل وقبل الجيل الحاضر هو موضـوع هذه المقالات:

« ومعرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر ، في كل امة في كل جيل . ولكنهـا الزم في مصر على التخصيص ، وألزم من ذلك في جيلها الماضي على الأخص . لأن مصر قدا شتملت منذ بداية الجيل الى نهايته على بيئات مختلفات . لاتجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغـة العربية ، التي كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعاً ، وهي حتى في هذه الجامعة لم تكن على نسق واحد ، ولا مرتبة واحدة ، لاختلاف درجة التعليم في أنحائها وطوائفها ، بل لاختلاف نوع التعليم بين من نشأوا على الدروس الدينية ومن نشأوا على الدروس المصرية ، واختلافه بـين هؤلاء جميعاً وبين من اخذوا بنصيب من هذا ومن ذاك . . . » .

ولكنه حين يأخذ في دراسة هؤلاء الشعراء ينساق الى تصوير خصائصهم الشعوريـــة

والتعبيرية ، والى مقوماتهم الشخصيه ،ويمزج بين جميع مناهج النقد ليخرج بصورة كاملة سريعة لكل شاعر ممن درسهم .

وهذا النموذج يصور لنا جانب المنهج التاريخي في الكتاب :

ظهرت طلائع النهضة الشعرية في مصر حين ظهرت فيها طلائع الثورة التي عرفت بعد باسم الثورة العرابية ، ولم تسبقها نهضة مذكورة بعد الركود الذي اصاب الشعر العربي كله في أعقاب الدولة العباسية .

ومن الأدباء من يعتبر الساعاتي طليعة هذه النهضة الحديثة ، وفاتحة الأدباء الناشئين على الطريقة التقليدية .

والساعاتي في الحقيقة لم يهبط في رديء شعره هبوط بعض النظامين الذين نقرأ قصائدهم في الجبرتي او في دواوينهم المتروكة بين ايدينا . ولكنه كذلك لم يرتفع باحسن شعره واجوده الى اعلى من الطبقة التي بلغها الشعراء في عهده بل في عهد محمد علي والحملة الفرنسية ،

فكثيراً ما يعثر القارىء بين اقوال هؤلاء الشعراء بقصائد ومقطوعات تضارع محاسن الساعاتي ، وقد تفضلها في جميع مزاياها ، الا ان الساعاتي جدير بحق أن يعتبر حلقة الاتصال بين الشعراء العروضيين والشعراء المحدثين . ونعني بالعروضيين أولئك الذين كانوا ينظمون القصائد ، ويخوضون في الشعر ، لانهم كانوا يعتبرون النظم حقاً او واجباً على كل من تعلم العروض ، ودرس البيان والبديع وما إليها من اصول الصناعة ، وهم كانوا يتعلمون هذه الاصول ويطبقون ما تعلموه فيما نظموه ، فكانت دواوينهم اشبه شيء بكراسات التطبيق في معاهد التعليم .

والساعاتي نفسه قد نظم قصيدة مطولة في مدح النبي عليه السلام ، اتى فيها على مائة وخمسين نوعاً من انواع البديع ، واستهلها بقوله فيما اسماه براعة استهلال :

سفح الدموع لذكر السفح والعلم ابدى البراعة في استهلاله بدم

وكان يكثر من التجنيس والتورية والمطابقة ، والموازنة وما اليها من محاسن النظم على ايامه ؛ ولكنه ظهر في العهد الذي بدأ فيه الخلاف بين شعر الصنعة وشعر السليقة ، او بين النحاة كما سماهم وبين الشعراء المطبوعين . فقال ينحي على اولئك النحاة :

فدعني من قول النحاة فانهم تعدوا(لصرف) النطق من غير لازم

اذا انا احكمت المعاني (خفضتهم) و (ارفعها) قهراً بقوة (جازم)
وما انا إلا شاعر ذو طبيعة ولست بسراق كبعض الأعاجم

فكان كما يراه القراء من هذه النوريات الكثيرة واحداً من جماعة النحاة، يلبس ازياءهم ثم يخرج على صفوفهم ، ويقف في عدوة الطريق بينهم وبين الطبقة التي جاءت بعدهم .

والتفريق الزماني بين المتقدمين على الثورة العرابية واللاحقين بها ميسور ولكنه تفريق لامعنى له ان لم يكن مصحوباً بسمات فنية تميز بين الطائفتين .

« فاذا عمدنا الى هذه السمات الفنية فنحن لا نعرف سمة هي ادنى الى الفصل بين تينيك الطائفتين من تسمية الاولين بالعروضيين، وتسمية الآخرين بالمطبوعين او غير العروضيين..الخ».

اما في كتابه « ابن الرومي . حياته من شعره » فقد جمع بين مناهج النقد جميعاً كذلك، وان غلب المنهج النفسي ، وقد كان المنهج التاريخي نصيبه في الحديث على « عصر ابن الرومي او القرن الثالث للهجرة » و « حالة الحكومة والسياسة » و « نظام الاقطاع » و « الحالة الاجتماعية » و « الحالة الفكرية » و « الشعر » و « الدين والاخلاق » و « أخبار ابن الرومي» و « العصر والرجل » و « حياة ابن الرومي كما تؤخذ من معارضة اخباره على شعره »...الخ.

وتبدو النزعة التاريخية واضحة في مقدمات حديثه عن شاعر الغزل« عمر بن أبي ربيعة» فقد اثبت اولا ان الغزل كان حاجة من حاجات العصر حينذاك ، وان عمر كان هو الشاعر الممثل لا للعصر كله ، ولكن للبيئة المترفة فيه . وعلل هذه الحالة على طريقته في الاكتفاء بالأمثلة الدالة السريعة .

لابن أبي ربيعة ديوان كبير يشتمل على بضعة آلاف بيت من الشعر كلها في الغزل إلا القليل ، وكان غزلها في نظم الحوار والرسائل التي تدور بينه وبين حسان عصره وظريفاته .

ويستغرب قارىء الديوان ان ينصرف شاعر في جميع شعره الى هذا الغرض دون غيره وهو استغراب معقول يرد الخاطر للوهلة الاولى، اذا اقتصرنا على النظر الى الديوان وحده، وقابلنا بين موضوعاته وموضوعات الشعراء المشهورين في الدواوين الكبيرة .

ولكنه استغراب لا يلبث ان يزول او ينقلب الى نقيضه اذا تجاوزنا الديوان الى العصر الذي نظم فيه الديوان، والبيئة التي عاش فيها الشاعر، فربما أصبح العجب عندئذ ان يتمخض

ذلك العصر عن ديوان واحد ولا يتمخض عن دواوين شتى من هذا القبيل، وان يكون ابن أبي ربيعة شاعراً فرداً في مجاله بغير نظير يحكيه في إكثاره وانقطاعه ، وقد كان ينبغي ان يقترن به نظراء متعددون .

لأن العصر الذي عاش فيه ابن أبي ربيعة في تلك البيئة التي نشأ بينها « كان عصراً غزلياً في جميع اطرافه ، يشغله الغزل ولا يزال شاغله الأول فوق كل شاغل سواه ، وربما عيب على الرجل ان يتجافى عنه ويتوفر منه ، كأنه مطالب به مدفوع اليه وليس قصارى الأمر فيه أن يسيغه ويأنس اليه .

فما من عالم ولا فقيه ولا أمير ولا سرى بلغت الينا اخباره واحاديثه إلا كان له من رواية الغزل والاستماع اليه نصيب موفور ، وما من شدة كانت لا تلين له حتى شدة المحارم والمحرمات .

« فالعصر الذي يكون هذا شأن الغزل عند علمائه وأمرائه وأصحاب المروءة فيه لا جرم أن يكون الغزل حاجة من حاجاته التي لا يشبع منها ، ويكون شعر الشاعر الواحد قليلاً في التعبير عن هذه الحاجة التي تعم كل بنيه وبناته ، وتشغل كل متحدثيه ومتحدثاته .

وقد كانوا يحسون حاجتهم الى مثل ذلك الشاعر ويقولون : انهم يحسونها ويفتقدونها . فلما مات عمر بن ربيعة حزنت عليه نساء مكة وكانت إحداهن بالشام فبكت وجعلت تقول : من لأباطح مكة ؟ ومن يمدح نساءها ويصف محاسنهن ؟دعزاها بعضهم فقال : إن فتى من ولد عثمان بن عفان قد نشأ على طريقته وأنشدها بعض كلامه فتسلت وقالت : هذا أجل عوض ، وأفضل خلف ، فالحمد لله الذي خلف على حرمه وأمته مثل هذا !

تلك حال العصر وحال ساداته وسيداته من الغزل وأحاديثه ، فليس العجب أن تستغرق هذه الاحاديث ديوان شاعر واحد ضخم او صغر ، وانما العجب ان ينفرد ابن أبي ربيعة بطريقته وديوانه في ذلك العصر ، ولا يكثر معه الأنداد والنظراء ، ولكل منهم مثل ذلك الديوان .

والواقع أن مثل هذا الانفراد عجب لولا أن نرجع الى الحقيقة برمتها ولا نقف عند النظرة الاولى الى العصر كله على الاجمال .

فابن أبي ربيعة لم يكن شاعر الغزل في العصر كله ، ولكنه كان في الحقيقه شاعر

الطبقة المترفة من أبناء ذلك العصر وبناته دون غيرها ، وهي طبقة يعد أفرادهـا بالعشرات ولا يتجاوزونها الى المئات . ومن كان من شعرائها يساويه في الحسب والجاه كالحارث بن خالد او العرجي سليل عثمان بن عفان ، فقد كان له شاغل آخر عن الغزل ومصـــاحبة الحسان ، فكان الحارث والياً بمكة ، وكان العرجي يشهد الوقائع بأرض الروم ، وكانا مع ذلك دون عمر في الملكة الشعرية والطبيعة الغزلية . فاذا اجتمع التعبير عن الطبقة كلها في الديوان الكبير الذي نظمه ابن أبي ربيعة فذلك حسب تلك الطبقة من حديث منظوم .

* * *

وبعد ففي هذه الأمثلة الكفاية للدلالة على خطوات « المنهج التاريخي » في العصر الحديث اذ كان ذلك مانقصد اليه منها ، دون الاستقراء الذى لايكون الا في كتـــاب خاص بهذه المناهج .

ومن هذه النماذج نرى أن المنهج قد نما نمواً محسوساً عما خلفناه في القرن الرابع، ولكنه مايزال الى اليوم في دور النشوء ، فخطواته التمهيدية الاولى من جمع النصوص وتحريرهـا ، وجمع الوثائق التاريخية وتبويبها ، والبحوث اللغوية والادبية والاجتماعية الكاملة عن الفترات والشخصيات التي تدرسها . . كل أولئك يتعب فيه كل مؤلف على حدة ، ولا يتخصص له من يجيدونه ليوفروا على النقاد جهودهم ، بتوفير الخامات الاولى للبحث .

هناك مثل واحد سار على المنهج الصحيح هو « مكتبة المعري » التي أخذت تصدرهـا وزارة التربية والتعليم فقـــد بدأت بتدوين جميع آراء القدماء في أبي العلاء ثم ثنت بشروح « سقط الزند » على أن تمضي في اعداد سائر مايتعلق بالمعري [1] .

ولو كان لدينا عن كل شاعر وكل كاتب مكتبة من هذا النوع ، وعن كل عصر مثل هذا السجل . لتوافرت المادة الخامة للمنهج التاريخي على خير ماتكون .

أما قبل ذلك فهي محـــاولات فردية مشكورة في هذا المضمار ، ولا يكلف الله نفساً الا وسعها .

---

(١) مما يؤسف له أن أعمال هذه اللجنة قد توقفت من الناحية العملية . .

المنهج النفسي

العنصر النفسي أصيل بارز في « العمل الادبي » . واذا نحن عـــدنا الى التعريف الذي اخترناه منذ البدء للعمل الادبي ، هو : « التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » ، وجدنا العنصر النفسي بارزاً في كل خطوة من خطواته . « فالتجربة الشعورية » ناطقة بألفاظها عن أصالة العنصر النفسي في مرحلة التأثر الداعية الى التعبير،و « الصورة الموحية » ناطقة بألفاظها كذلك عن أصالة هذا العنصر في مرحلة التأثير الذي يوحي به التعبير .

فاذا نحن تجاوزنا دلالة العنوان الى صميم العمل الادبي ،لمسنا العنصر النفسي بارزاً في كل مراحله ، فالعمل الادبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة ، وهو بهذا الوصف عمل صـادر عن مجموعة القوى النفسية ، ونشاط ممثل للحياة النفسية . هذا من حيث المصدر . أما من حيث الوظيفة فهو مؤثر يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين . هذه الاستجـابة التي هي مزيج من ايحاء العمل الفني ، وطبيعة المستجيب له من الناحية الاخرى .

واذا استطاع « المنهج الفني » أن يفسر لنا « القيم الفنية » – شعورية وتعبيرية – الكامنة في العمل الفني ، بحيث نملك الحكم الفني على العمل الادبي ، وبحيث نستطيع تصور وتصوير الخصائص الشعورية والتعبيرية لصاحبه ، فان قسطاً من هذا التصوير وذلك التفسير تتدخل فيه « الملاحظة النفسية » وهي أشمل من « علم النفس » كثيراً . فالخصـائص الشعورية مسألة نفسية بالمعنى الشامل ، وملاحظتها وتصورها مسألة نفسية كذلك .

ولا تقف الملاحظة النفسية في النقد عند نصيبهـا الضمني في « المنهج الفني » فهناك وراء هذا مجالها الخاص الذي تكاد تنفرد به في بعض الاحيان .

« والمنهج النفسي » هو الذي يتكفل بالاجابة على الطوائف الآتية من الأسئلة او يحاول الاجابة عنها على الاقل :

١ — كيف تتم عملية الخلق الادبي ؟ ما هي طبيعة هذه العملية من الوجهـة النفسية ؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها وكيف تتركب وتتناسق ؟

كم من هذه العناصر ذاتي كامن في النفس ، وكم منها طارىء من الخارج ؟ ما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية ؟ كيف تستنفد الطاقـة الشعورية في التعبير عنها ؟ ما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق الادبي .. الخ .

٢ ـ ما دلالة العمل الادبي على نفسية صاحبه ؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة ونستنطقها؟ هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الادبي ان نستقرىء التطورات النفسية لصاحبه ؟ . . . الخ .

٣ ـ كيف يتأثر الآخرون بالعمل الادبي عند مطالعته ؟ ما العلاقة بين الصورة اللفظية التي يبدو فيها وبين تجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية ؟ كم من هذا التأثير منشؤه العمل الادبي ذاته ، وكم منه منشؤه من ذوات الآخرين واستمدادهم ؟ . . . الخ .

هذه الطوائف الثلاثة من الاسئلة يتصدى لها « المنهج النفسي » ويحاول الاجابة عليها ، ولكنه الى هذه اللحظة لا يستطيع أن يجيب إجابة حاسمة ، وحين يحاول الاجابة الحاسمة يبدو كثير من التكلف والتعسف في تأويلاته وتعليلاته . ومنشأ هذا في اعتقادنا هو الاعتماد على « علم النفس » ـ وهو أضيق دائرة من « النفس » بطبيعة الحال ـ هذا الى أنه علم بعد الى هذه اللحظة ناشئاً بالقياس الى عمر العلوم الاخرى ـ الطبيعية والبيولوجية ـ وما وصلت اليه من نتائج لها حظ كبير من الثبوت . ولأن من طبيعته ـ وهو يتناول « النفس » ـ ألا يصل الى نتائج من نوع نتائج العلوم التي تتناول المادة الجامدة او الحية . وعلم هذه مادته يكون أضمن له أن يوضح ولا يقرر ، وأن يلقي الضوء ولا يجزم .

وهذا الكلام قد لا يرضي أصحاب « المنهج النفسي » المحدثين في النقد ، فقد يكونون أشد ثقة بعلم النفس الى حد أن يكلوا اليه الاهتداء الى حل حاسم وتقرير جازم في مسائل الفن النفسية ، حتى وهو في طوره الحاضر البعيد عن الاكتمال ؛ ولكن كثيراً من أصحاب مذهب التحليل النفسي ـ آخر ميادين علم النفس الحديث ـ يقفون موقفاً أكثر تحفظاً من أصحابنا هؤلاء ، ففرويد مثلاً « يقرر في صراحة تامة أننا لا نستطيع الاطلاع على طبيعة الانتاج الفني من خلال التحليل النفسي . ويقول ان حديثه عن ليوناردو دافنشي ليس سوى عرض لهذا الرجل من ناحية « الباثوجرافيا » (وصف الامراض) وهي لا تهدف الى توضيح نواحي النبوغ لدى الرجل العظيم [1] » .

وقد بين فرويد في بعض دراساته الآليات التي تسام في عملية الابداع الفني ، وقرر ان الخصائص الرئيسية لهذه الآليات تشترك في كثير مع تلك التي تكمن وراء عمليات

---

(١) مقال عن « التحليل النفسي والفنان » بقلم مصطفى إسماعيل سويف ص ٢٨٢ بالجزء الثاني من المجلد الثاني من مجلة علم النفس .

ذهنية غير متماثلة في الظاهر ، كالأحلام،والنكتة والامراض العصابية (١) ذلك ان اللاشعور هو الاساس الذي تقوم عليه هذه الظاهرات والابداع الفني على السواء ، غير أنه يعمل بطريقة خاصة في كل منها . فمصدر الطاقة نفسه يستخدم ويشكل، وأخيراً يستحضر في كل هذه الظاهرات بالطريقة التي تلائمها (٢) » .

والى هنا يكون الرجل مقتصداً ومنطقياً ، لأنه لا يزال في حدود اعترافه بمدى المجال الذي يعمل فيه ، وهو أن أبحاثه « لا تزيد على أن تكون نوراً يسطع في أماكن تركها بقية العلماء مظلمة (٣) .

* * *

ويحسن أن نثبت هنا ملخصاً لطريقة دراسته « لليوناردو دافنشي » والاسس التي قام عليها :

يلجأ فرويد الى أفكاره الرئيسية التي تقوم عليها آراؤه السيكولوجيه كلها وهي: الكبت، والرغبة الجنسية ، ومرحلة الطفولة، فيبدأ الأطفال قرب نهاية السنة الثالثة من العمر مانسميه بالبحث الجنسي الطفولي ، مدفوعين الى ذلك بولادة أخ جديد (سينزعهم عن عرشهم الذي يتمثل في عناية الأم بهم) أو بالخوف من مثل هذا الحدث ، وعندئذ يتجهون الى التفكير في كيفية مجيء الأطفال ، فلا يفهمون مهمة الاب ، ولكنهم يكونون نظريات خاصة بهم ، وهم على يقين من أن الطفل موجود في رحم الام ، إلا انهم يفكرون في أنه يولد من خلال الأمعاء مثلاً ... على ان الاطفال يستمينون بالكبار ، فيوجهون اليهم سيلاً من الاسئلة لاتنقطع لأنهم في الواقع يحومون حول سؤال رئيسي لا يلقونه . وربما قدم لهم الكبار تفسيراً أسطورياً ، لكنهم يشعرون بأنه مخالف للحقيقة فينكرونه ولا يغفرون للكبار هذا التضليل ويتوجهون الى إشباع حب الاستطلاع لديهم بوساطة نظريات خاصة بهم . وهنا يلزمنا أن ندخل في حسابنا الظروف المحيطة بالطفل . ومن هذه الظروف مثلاً ما أحاط بطفولة « ليوناردو دافنشي » فهو ابن غير شرعي امضى السنوات الأولى من طفولته مع أمه دون

---

(١) الامراض العصابية هي التي تنشأ عن اختلال في وظيفة الاعصاب بدون أن يظهر مرض عضوي في الاعصاب ذاتها .

(٢) و (٣) المصدر السابق .

أبيه . ومثل هذا الوضع من شأنه أن يقدم للطفل مشكلات لا تواجه غيره من الأطفال (ممن يعيشون في ظروف عادية) والطفل الذي يواجه مشكلة واحدة يزيد بها على المشكلات التي تواجه سائر الاطفال يظل يتأملها في عمق وانفعال . وليس عجيباً بعد ذلك أن يصبح باحثاً منذ فجر الحياة ، وقد كان « ليوناردو » صاحب أبحاث نظرية عميقة الى جانب أعماله الفنية ، وانتهى الأمر في السنوات الاخيرة من عمره الى الانصراف عن الابتداع الفني ، الى البحث والابتكار في ميدان العلم (١) .

والى هنا حاول ان يعلل عبقرية « ليوناردو دافنشي » . ولكن أهذا تعليل حاسم ؟ إن آلافا يحيط بهم مثل هذه الظروف التي أحاطت بليوناردو فلا تخلق منهم فنانين عظاما ولا باحثين متعمقين . نعم إنه أراد تعليل مسلك هذا الفنان بأنه ينطبق على حالة خاصة من حالات الكبت يتوافر فيها أن يعجز الكبت الجنسي عن توجيه جزء هام من دافع اللذة الجنسية الى اللاشعور فيتجه « اللبيدو » (الشهوة) الى التسامي منذ البداية « ويتحول هو نفسه الى حب استطلاع وينضم الى دوافع البحث الذي تحدثنا عنه من قبل ، والذي قلنا إنه يتجه الى الاطلاع على بعض الامور الجنسية، وهناك كذلك يصبح البحث قهرياً وبديلا من النشاط الجنسي الى حد ما (٢) .

ولكن هذا كذلك لا يفسر عبقرية الفنان . فلماذا اتجه الكبت فيه الى التسامي ؟ لم يجب فرويد على هذا السؤال إجابة واضحة . كل ما هنالك أنه قرر أن النبوغ الفني والاستعداد للانتاج مرتبطان تمام الارتباط بالتسامي ، وأننا لا نستطيع ان نستدل على الاستعداد للتسامي في التحليل النفسي (٣) .

وقد طبق نظريته على أعمال ليوناردو على النحو التالي :

« تحققت لدى ليوناردو الامكانية الثالثة (اي التسامي) فاستطاع ان يتسامى بالجزء الأكبر من اللبيدو مدخلا إياه في دافع البحث ، ونتج عن ذلك عدة نتائج. أهمها أن الحياة الجنسيه لليوناردو تعطلت الى حد بعيد(ومن العسير علينا من نعثر على اسم امرأة أحبها ليوناردو) مما أدى الى انحرافه ناحية « الجنسية المثلية » وقد تجلى ذلك في شغفه بأن يجمع حوله شباباً يمتازون بالجمال أكثر مما يمتازون بالاستعداد للتلمذ ، ويحاول ان يتخذ منهم

---

(١) المصدر السابق .
(٢) المصدر السابق .
(٣) المصدر نفسه .

تلامذة ، لكن أحداً منهم لم ينبغ . ونتج عن ذلك أيضاً أن عجز « ليوناردو » عن إخفاء نواحيه المكبوتة ، فظهرت في آثاره الفنية ، وذلك ما أراد فرويد أن يبينه (أن أعمال الفنان تقدم منفذاً لرغبته الجنسية أيضاً) وقد ظلت الرغبة الجنسية عند ليوناردو مرتبطة بأمه ، لظروف طفولته الخاصة ، مما منع عنه التوفيق في أن يكون علاقات غرامية ناضجة عندما أصبح شاباً ، لأن الشرط الاول لتكوين هذه العلاقات بصورتها السوية ، ان يتخلص الشخص من صورة أمه ، وذلك يتوقف — الى حد بعيد — على مقدار ارتباطه بأيام طفولته ويرى فرويد أن ليوناردو ربما استطاع التغلب على شقائه في حياته الغرامية من خلال نشاطه الفني ، فاستحضر إشباعاً للصبي الذي عشق أمه ، في مثل هذا الاتحاد الرائع للطبيعتين الانوثية والذكورية كما هو واضح في صورة « يوحنا المعمدان [1] » .

وهذا التعليل لأعمال ليوناردو الفنية ، كالتعليل لعبقريته سواء . نستطيع أن نستعين به في توسعة نطاق بحثنا ، وللالقاء اضواء على حياة الفنان وأعماله . ولكننا لا نستطيع أن نتخذه قاعدة مسلمة ولا حقيقة مقررة . لان هناك فجوات كثيرة لا تعليل لها — وهذا طبيعي — ولأن المسألة من أساسها الى هذا الوقت لا تزال في دائرة الفروض العلمية القابلة للمناقشة من أساتذة مدرسة التحليل النفسي أنفسهم، فأدلر تلميذ فرويد يرى أن عقدة الجنس بسائر مركباتها لا تحل لنا مشكلة النبوغ،وقد يعتمد في حالة كحالة ليوناردو على تعليل آخر وهو « التعويض » عن النقص . كما أن تلميذه الآخر يونج لا يوافق على اعتبار الفنان مريضاً تنبعث عبقريته من أسباب مرضية ، وهو يميل الى اعتبار « الابداع الفني » نتيجة لعملية « كشف » غير واعية ، يتصل فيها الفرد عن طريق اللاشعور ببعض مكونات « اللاشعور الجمعي » وهو أعمق من « اللاشعور الفردي » فيكون بذلك معبراً عن رغبات غامضة لنوع « الانسان » لا لذاته الفردية في فترة معينة ، وهو يصنع ذلك عن طريق « الحدس »(إدراك الذهن للعمليات اللاشعورية) الذي يصبح في الفنان كأنه وظيفة متميزة . وعن طريقها يتوافق مع العالم بوساطة الرموز اللاشعورية التي يتلقاها خلال عالمه الباطني ، وقد يتم ذلك على حساب الحقيقة ، (فنيتشه) مثلا قد أدرك حاجة عصره عن طريق (لاشعوره الجمعي) (والادراك ضرب من الاستجابة ، والاستجابة خطوة نحو التوافق) ومن ثم فقد أعلن موت الاله (في : هكذا قال زرادشت) أي انهيار الرمز القديم والحاجة للمصلح الجديدواتفق

---

(١) المصدر نفسه .

معه في ذلك شوبنهور الذي أنكر العالم [1] .

ولكن يونج يقرر ان هذه الخاصية ليست مقصورة على الفنان وحده ، فالأنبياء والحكماء والقادة هم أيضاً يشهدون ذلك الجانب المظلم العميق من اللاشعور الجمعي ، ويدركونه خلال عوالمهم الباطنية ، وهنا نجدنا مرة أخرى إزاء فرض عـــام يشمل اعمالا أخرى غير الابداع الفني .

على أن هذا التفسير قد يكون أكثر قبولا ، من تفسير فرويد وتلاميذه التابعين له ، لأنه لا يحصر الابداع الفني في الدائرة المرضية ، ولا يحسبه مجرد محاولة للتوفيق بين الرغبة في المحرم وبين الشعور بالخطيئة (كرغبة استمتاع سوفوكليس بأمه في « أوديب » ورغبة شكسبير في قتل العم الممثل للرغبة المكبوته في « قتل الأب » في « هاملت ») بل يعقد الصلة بينه وبين أعمال اخرى منشؤها يشبه الالهام . ولا بأس أن نتصور الالهــام الفني في مثل هذه الصورة العلمية التي يعرضها يونج ، وهي الاستجابة غير الشعورية لحاجات وأشواق (الانسان) من خلال اللاشعور الفردي .

على أنه من المفيد أن نذكر أن علماء التحليل النفسي لم يقصدوا أولاً الى ايجاد (منهـج نفسي) للنقد الفني (إنما رأوا أن العمل الفني صورة من صور التعبير عن النفس ، فدرسوه على هذا الاساس ، حتى لا يدعوا ثغرة في بناء مذاهبهم [2]) .

أما الذين قصدوا الى ايجاد هذا المنهـج ، فهم فريق من نقاد الادب أرادوا أن ينتفعوا بما كشفته الدراسات الفنية ـ وبخاصة في ميدان التحليل النفسي ـ فاقتفوا آثار فرويد في دراسته لليوناردو دافنشي ، ويونج في دراسته لمسرحية (فاوست) لجيته ، وإرنست جونز في دراسته (هاملت) لشكسبير .

ومن هؤلاء (هربرت ريد) الذي قام بدراسات على (وردزورث) و(شلي) والاختين (شارلوت وإملي برونته) وغيرهم .

ويسير « ريد » في بحثه عارضاً معضلات أدبية هامة ، ملتمساً لهـا فيها وتعليلا من علم النفس . فهناك الظاهرة المعروفة بالفترات المتقطعة في حياة النبوغ : لم يزدهر شاعر ما في غالب

---

(١) مستقى من المصدر نفسه .

(٢) المصدر السابق .

الاحيان في فترة بلوغه أوائل رجولته ، ثم يخمد بعد ذلك ؟ لم يجيء الالهام في نوبات وغالباً في فترات من السنين ؟ لم ترك (ملتن) كتابة الشعر مدة خمس وعشرين سنه ؟ لماذا كتب « غراي » قصيدة واحدة فقط رائعة الجودة ؟ لماذا استمرت القريحة الشعرية عند « وردزورث» تخرج نفسها المكونة مدة عشر سنوات ، ثم انحطت بعد ذلك الى فقر نسبي[1]؟

« أما تحليل ريد لحياة الأختين الكاتبتين « شارلوت وإملي برونته » فقد تناول بحث عوامل الوراثة فيها ، وظروف الاسرة وخصائص أفرادها ، وما كان فيها من ضعف البنية انتقل الى أطفالها ، وكيف ماتت الأم في سن باكرة . فأحدث ذلك هزة عصبية كان لها أثرها في حياة الاختين ـ وكانت إحداهما في الخامسة والاخرى في الثالثة من العمر ـ وكيف كان لذلك الحنين إلى الأم المفقودة ـ من ناحية ـ والى التعلق بالأب من ناحية اخرى أثر في هواجس الاختين وأوهامها ومصادر فنها الكتابي . وقد كانت « إملي » مثالا للظاهرة السيكولوجية المعروفة « ظاهرة التشبه بالذكور أو الترجل » فقد كان القرويون في صغرها يرون فيها ولداً أو أكثر مما يرون بنتاً ، وقد كان في أخلاقها شيء من القوة والقسوة ، ووصفها بعضهم بأنها أقوى من رجل وأكثر سذاجة من طفل . ولكنها كانت مع ذلك وقوراً متزنة من النوع الذي قد يسميه « يونج » داخلي الاتجاه ـ وقد وجد كل ذلك تعبيراً في كتابها « مرتفعات وذرنج » الذي يجمع بين القوة والعذوبة [2] » .

وهناك الباحث الانجليزي (ريتشاردز) بجامعة كمبردج الذي لم يكتف بالبحث النظري بل حاول أن يبحث بحثاً تطبيقياً عن تأثير العمل الادبي في قرائه . وكانت خطته في ذلك أن يوزع في أثناء محاضراته قصائد مطبوعة من نظم شعراء مختلفي الشهرة والمنزلة ، ويطلب الى الحاضرين ان يعلقوا عليها كتابة . وكان دأبه أن يكتم عنهم اسم ناظم القصيدة وأن يطلب اليهم ألا يضعوا أسماءهم على أوراقهم ، على أن يظلوا مجهولين . حتى يعبروا كما يشاءون عن آرائهم الصريحة . وكانت هذه الاجابات تجمع بعد اسبوع ، وفي الاسبوع التالي يجعلها موضوع محاضرته ـ القصائد من جهة ، والملاحظات والتعليقات التي جمعها وبوبها من جهة اخرى ـ وقد كان معظم هؤلاء طلبة يحضرون لدرجة شرف في اللغة الانجليزية والى جانبهم

---

(١) راجع « بعض التيارات التي أثرت في دراسة الادب » بحث مستخرج من كلية الآداب بجامعة الاسكندرية المجلد الاول سنة ١٩٤٣ للدكتور محمد خلف الله .

(٢) المصدر السابق لخلف الله .

عـدد كبير ممن كانوا يدرسون موضوعـات اخرى ، ثم عدد من الخريجين وآخرون غير جامعيين . وقد نشر هذا البحث بكل نواحيه في كتابه « النقد العلمي » وفيه يقول المؤلف:

« والعدة التي لا غنى عنها لهـــذا البحث هي علم النفس ، وأنا حريص كل الحرص أن أواجه الاعتراض الذي قد يوجه الي من بعض علمـاء النفس ، من أن وثائق الاجابات التي جمعتها لا تعطي دليلاً كافياً على البواعث التي كانت هـــادي المجيبين في كتاباتهم . وعلى هذا فالبحث سطحي ، ولكني أقول : إن مبدأ كل بحث يجب ان يكون سطحياً ، وان تجـد شيئاً تبحثه يكون الوصول اليه سهلا تلك احدى صعوبات علم النفس ، ولو أنني أردت أن أسبر أعماق اللاشعور من هؤلاء الكتاب حيث توجد البواعث الحقيقية لحبهم أو لكراهيتهم لما يقرأون لكنت اخترعت لهذا الغرض فرعـاً من التحليل النفسي . . . ولكن الشعر طريقة إبلاغ . ماذا يبلغ ؟ كيف يبلغه ؟ وقيمة الشيء المبلغ ، ذلك هو موضوع النقد الادبي [1] » .

ومع أن الطريقة التي استخدمها الأستاذ لاتصل — في اعتقادنا — الى نتـائج تقريرية بقدر ماتصل الى ملاحظات وصفية ، فان تعقيبه عليها يوجد الثقة في النفس ،فهو تعقيب متزن، ملاحظ فيه وظيفـــة الادب ، ومجال النقد الادبي ، مع التفرقة الكافية بينها وبين طريق التحليل النفسي .

* * *

ولعلم النفس عامة أنصار يتحمسون له في أوربا ومصر ، لا يعتدلون هذا الاعتدال .

فأما نحن فأميل الى الحذر في استخدامه في « المنهج النفسي » ليبقى في حدوده المأمونة ، فيساعد مجرد مساعدة على توسيع الآفاق في النظر الى العمل الفني .

وهناك خطر نلمحه من التوسع في استخدام ذلك العلم . وهو أن يستحيل النقد الادبي تحليلاً نفسياً ! وأن يختنق الادب في هذا الجو ، فمن الواضح أن العمل الفني الرديء كالعمل الجيد من ناحية الدلالة النفسية . كلاهما يصلح شاهداً. فاذا استحال النقد الادبي الى دراسات تحليلية نفسية ، لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة ،لأن المجال لا يتسع للانتباه اليها ، وفرزها، وتقدير قيمتها ، كما في المنهج الفني — وذلك خطر غير مبـاشر ، وقد لا يلتفت اليه في أول الأمر ، ولكنه يؤدي الى تواري القيم الفنية وانهيارها في لجة التحليلات النفسية !

---

(١) المصدر نفسه .

وشيء شبيه بهذا — في مجال آخر — قد وقع في كتب « البلاغة » بعد عبد القاهر ، فقد كان المتبع في أيامه أن تختلط قواعد البلاغة بالنقد الفني ، وأن يستشهد على القاعدة البلاغية بالنصوص ، ثم تنقد هذه النصوص نقداً فنياً يبين الجمال والقبح فيها — وهذا هو المنهج الصحيح — ولكن « البلاغة » بعد ذلك استقلت على يد السكاكي وأمثاله ، فصارت القاعدة هي المقصود أولاً وأخيراً . والقاعدة تثبت بالمثال الجيد كما تثبت بالمثال الرديء . وعلى هذا أصبحت كتب البلاغة عند المتأخرين معرضاً لنماذج في غاية السخف والرداءة ، تذكر على أنها أمثلة لقواعد البلاغة ، ففسد الذوق فساداً عظيماً .

ونحن نخشى من مثل هذا في الدراسات النفسية . نخشى أن ننسى وظيفة النقد الادبي ـ وهي تقويم العمل الادبي وصاحبه من الناحية الفنية ـ ونندفع في تطبيقات وتحليلات تستوي فيها دلالة النص الجيد ودلالة النص الرديء .

وهناك مجال آخر للانتفاع بالدراسات النفسية . ذلك هو مجال الخلق الادبي ذاته . فالكشف عن كثير من الحقائق النفسية ـ وخاصة في الناحية المرضية حيث أكبر حقول التحليل النفسي ـ قد يفتح أمام الأدباء عوالم كانت محجوبة ـ الى حد ما ـ عن أذهانهم ، ويزيدهم بصراً بالطبائع والنماذج الانسانية . ويعينهم على صحة وصف الخلجات والبواعث ، وبخاصة في القصة والتمثيلية والتراجم . وقد انتفعوا بهذا كله فعلاً .

ولكن الخطر يجيء للفن من ناحية الاغراق في هذا الانتفاع ، حتى تغرق سمات العمل الفني في غمار التحليلات النفسية ، وحتى يستحيل العمل الادبي محضراً لجلسة من جلسات التحليل ، او وصفاً لتجربة معملية ! كما نشاهد في بعض الأعمال الادبية الحديثة .

وقد فهم بعضهم أن « علم النفس » قد أحاط بالنفس الانسانية خبراً من جميع جهاتها ، وأن فروضه وتعليلاته قد صارت حقائق مسلماً بها ، ويمكن تطبيقها على كل شخصية فردية . وهذا وهم كبير !

كما أن بعضهم لم يتنبه الى أن عمل الأديب غالباً مضاد في طريقته لعمل المحلل النفسي ، فالمحلل النفسي يميل لتحليل الشخصية الى عناصر متفرقة ليسهل عليه فهمها وتحليلها ، والأديب ميال الى تركيب العناصر المفردة ليكون منها شخصية . والشخصية دائماً أكبر من مجموعة العناصر المفردة المكونة لها . لما يقع بين هذه العناصر من التفاعل ، ولأن المحلل النفسي لا يستطيع إطلاقاً أن يصل الى جميع العناصر المكونة للشخصية .

على أن الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية في الادب كثيراً ماتسبقان وتفوقان « علم النفس» المحدود ، في كشف عوالم النفس، والاهتداء الى السمات ، والطبائع والنماذج البشرية .

فسوفوكليس في « أوديب » وشكسبير في « هملت » و « دستويفسكي » في « المقامر » وأمثالهم ، فقد أمدتهم الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية بما لم يبلغ اليه من جعلوا « علم النفس » هاديهم المباشر .

وانه لجميل أن ننتفع بالدراسات النفسية . ولكن يجب أن تبقى للأدب صبغته الفنية ، وأن نعرف حدود « علم النفس » في هذا المجال .

والحدود التي نراها مأمونة هي أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس ، وأن يظل مع هذا مساعداً للمنهج الفني والمنهج التاريخي ، وأن يقف عند حدود الظن والترجيح، ويتجنب الجزم والحسم، وألا يقتصر عليه في فهم الشخصية الانسانية ، فالأدب الصادق يحس بشعوره وملاحظاته في محيط أوسع مما يصل اليه الباحث النفسي ـ وان كانت معلومات هذا أدق في محيطه ـ وألا نعتمد في تصوير الشخصيات في القصة وما اليها على العقد النفسية والعناصر الشعورية وغير الشعورية وحدها . فالأديب يدرك الشخصية الانسانية كلاً مجتمعاً لا تفاريق مجزأة، وتنطبع في حسه وحدة، تتصرف بكامل قواها في كل حركة من حركاتها .

والاعتماد على التحليل النفسي وحده يخلق مضحكات في بعض الاحيان لأنه يجرد الشخصيات من اللحم والدم ، ويحيلها أفكاراً وعقداً . ويبني بعض القصاصين تصرفات أبطالهم على أساس هذه العقد التي كشفها التحليل النفسي ، فتجيء شخصيات غير بشرية . لأن أصغر شخصية بشرية أكبر في مجموعها من كل مايملك علم النفس أن يكشفه منها .

وبقدر مانستخدم كل علم وكل منهج في دائرته المأمونة ، نحصل منه على أفضل نتائجه وأنفعها .

وقد تتبعنا تتبعاً سريعاً مجملاً نشأة المنهجين الفني والتاريخي ، ونموهما وأطوارهما في الادب العربي قديماً وحديثاً ، فالآن نتتبع نشأة « المنهج النفسي » كذلك .

ربما يبدو أن النزعة النفسية فهم الادب ونقده وليدة العصر الحديث ، وأنها وافدة علينا من الغرب ، حيث نمت الدراسات النفسية ـ وبخاصة التحليلية ـ نمواً عظيماً في هذا القرن الاخير ، وأن الادب العربي لم يعرف هذه النزعة من قبل .

وفي هذا الذي يبدو للنظرة العجلى صواب وخطأ يحسن تمييزهما .

ان استخدام « علم النفس » وما وصلت اليه الدراسات فيه من نظريات مرسومة » وقواعد محدودة ، وطرائق خاصة ، لفهم الادب ونقده .. . هي أشياء مستحدثة بلا جدال ، والذين حاولوا عندنا أن ينتفعوا بها قد استمدوها من الغرب فعلا ، ولم يكن لها ـ على هذا الوضع ـ أصول في ثقافتنا العربية الادبية .

فأما تدخل « الملاحظة النفسية » بصفة عامة في فهم الادب ونقده ، فهي أقدم من ذلك كثيراً في الادب العربي ، لأنها عاصرته منذ صدر الاسلام ـ ان لم يكن قبل ذلك ـ وتمشت معه في نموه حتى بدت في هيئة قواعد ونظريات ـ على يدي عبد القاهر ـ في القرن الخامس الهجري . ثم وقفت هناك شأنها شأن الخطوات الاخرى في المنهجين السالفين .

وحقيقة انها حين وجدت في نقدنا الحديث لم يكن وجودها استئنافاً لتلك الخطوات البعيدة ، انما كان ذلك ابتداء واستمداداً من الغرب ، وربما كان هذا موقفنا ـ الى حد كبير ـ في المنهجين : الفني والتاريخي . ولكن لقد آن لنا أن نلتفت الى هذه الجذور الاولى . ولو من وجهة التسجيل والتسلسل التاريخي .

وقد فطن الى قدم الملاحظة النفسية في الادب العربي باحثان فاضلان قبلي ، فعرضاً لبعض مظاهرها إجمالاً ـ بالقدر الذي أعرض لها الآن ـ اذ كان عرضها تفصيلاً وتتبعها تتبعاً دقيقاً في حاجة الى بحث خاص مطول عن « مناهج النقد في الادب العربي » . هذان الباحثان الفاضلان هما : الأستاذ أمين الخولي ، وقد نشر فصلاً في المجلد الرابع من الجزء الثاني من مجلة كلية الآداب سنة ١٩٣٩ بعنوان « البلاغة وعلم النفس » . والدكتور محمد خلف الله ، وقد نشر فصلين في هذا الموضوع ، أولها عن « التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الادب » في المجلد الاول بتاريخ مايو سنة ١٩٤٣ من مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية ، والثاني عن « نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة » في المجلد الثاني من المجلة نفسها سنة ١٩٤٤ .

وحديث الاستاذ الخولي في هذا الموضوع كان لفتة سريعة في ثنايا دعوته لاستخدام « علم النفس » في دراسة البلاغة . وأحب أن أثبت هنا هذه اللفتة بنصها ، لأن لي رأياً خاصاً في صميم الدعوة التي تمثلها ، قد أشرت اليه من قبل :

قال تحت عنوان « صلة قديمة » بعد تعريف البلاغة بأنها « فن القول ، والبحث عن الجمال فيه كيف وبم يكون ؟ » :

فاذا ما نظرنا النظرة الاولى الى البلاغة على هذا البيان القريب لها ، وجدنا محاولتها الفنية في القول ، ليست الا تتبعاً لمواقع رضا النفس،وعناية بالتأثير فيها . ومن هنا تتصل بعلم النفس، وتحتاج في دراستها اليه .

لكن ليس على هذا البيان الساذج وحده يقوم اتصال البلاغة بعلم النفس ، بل يتضح ذلك الاتصال بالنظر الدقيق ، وسواء في ذلك صنيع القدماء المتفلسفين في البلاغة وصنيع المتأدبين فيها . . .

فالقدماء قسموا البلاغة الى تلك الفنون الثلاثة ، المعاني والبيان والبديع ، ووضعوا لها أقساماً وابواباً ، ودونوا لها الأصول والقواعد ، وهم في كل ذلك إنما يعرفون البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته ، ويشرحون هذا المقتضى بأنه الاعتبار المناسب الذي يلاحظ ، ويتحدثون عن انكار السامع لما يلقى إليه او موافقته عليه ، او خلو ذهنه ، ويفرقون بين الذكي ، والغبي ، والمعاند ، كما يتكلمون عن رغبات المتكلم ، واتجاه نفسه لما يتحدث عنه ، من حب او كره ، وتلذذ أو تألم ، وما لكل ذلك من أثر في القول .

تلك بلاغة الكلام . وأما بلاغة المتكلم ، فهم لا يعرفونها الا بأمر نفسي محض ، إذ يقولون إنها ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ.وتسرف مطولات كتبهم في الحديث الفلسفي – على المنهج القديم – عن تعريف الملكة،وبيانها والتمثيل لها ، والحديث عن الجوهر والعرض، وسائر المقولات.

وليس هذا فقط مظهر وصلهم البلاغة بالأبحاث النفسية عندهم ، بل هم يعرضون لتلك كثيراً حين يتحدثون خلال أبواب البلاغة عن الأبواب النفسية وما تقتضيه ، وما يلائمها من مظاهر كلامية وخصائص أسلوبية . إذ نراهم يخالفون بين أضرب الخبر باختلاف حال المخاطب، كما أشرنا الى ذلك ، ويتحدثون عما يلزم في كل ضرب من وسائل التقوية والتأكيد ، وهم يتكلمون عن الأمزجة الانسانية في الفصائل البشرية المختلفة ، وأثرها في صوغ العبارات ، فيفرقون بين المولدين والعرب ، ويرون أن بناء الكلام للمزاج الأعرابي يخالف بناءه للمزاج الدخيل المستعرب ، كما في قصة بشار المشهورة عن بيته الشاهد المعروف :

بكرا صاحبي قبل الهجير ان ذاك النجاح في التبكير

ويقول خلف الأحمر له : لو قلت يا أبا معاذ . مكان ان ذاك النجاح « بكرا فالنجاح » كان أحسن ، واجابة بشار له بقوله : انما بنيتها أعرابية وحشية ، فقلت ان ذاك النجاح ، كما يقول الأعراب البدويون ، ولو قلت : بكراً فالنجاح ، كان هذا من كلام المولدين ، ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل في معنى القصيدة : (١) .

والاقدمون هم الذين نسمعهم يتحدثون عن التخييل ، ولعبه بالنفس ، وعن التخيل حتى ليغلط المرء حسه ، وهم الذين يذكرون الايهام والوهم ، ويشرحونها مبينين أثرهما في القول، وهم يذكرون الغيرة وفعلها في النفس ، واثرها في اخفاء اشياء وحذف اشياء عند القول ، وهم الذين يتحدثون عن التشويق وطلب الاصغاء ومواضع ذلك ووسائله ، والطرق القولية المثيرة له ، وعن الطمع والرغبة الملحة ، والاطماع والايئاس ، وعن السرور بخلف الظن وما الى ذلك . وهم الذين شرحوا ـ في اطالة ـ تنادي المثاني ، وانواع الترابط بينها فيما يبينونه من جامع وهمي او خيالي او عقلي ، وحقائق تلك الحركات النفسية وفرق مابينها في تعمق . . . الى غير ذلك من مظاهر الاعتماد القوي على الخبرة بالنفس الانسانية اعتماداً يدل على العلاقة الوثيقة بين البلاغة وعلم النفس ، مع ما لبلاغتهم تلك من ناحية فنية ضيقة المدى ، وناحية علمية فلسفية شديدة التركب والتعقد .

« ولكني رغم هذا الاتصال الوطيد لم أر من القدماء من لمح هذا الارتباط فيما لحوا من صلة البلاغة بمختلف العلوم والابحاث ـ مع ان « علم النفس » كان من معارفهم وبين اقسام فلسفتهم ـ ولعل ذلك يرجع الى انهم انما كانوا يقصدون من البحث النفسي الوقوف على حقيقة النفس وقواعدها ، دون عناية بالخصائص ووصف المظاهر النفسية في الحياة الانسانية ، وهي الناحية التي اتجه اليها المحدثون حين صدفوا عن تعرف الماهيات والحقائق ، او لعل اهمال القدماء لهذه العلاقة يرجع لغير هذا السبب ، فنحن ندع تعليل هذا الآن لانه ليس من صميم ما قصدنا اليه » .

وهذا التلخيص السريع لخطوات الملاحظة النفسية في البلاغة عند القدماء تلخيص

---

(١) لعل هذا أدخل في المنهجين : الفني والتاريخي . فبشار لم يكن يعني هنا إلا طرازاً تعبيرياً خاصاً، لا طرازاً مزاجياً « وحقيقة ان هناك صلة بين المزاج والتعبير ولكن هذه الصلة موجودة في كل مايختص بعمل أدبي على المعنى الواسع للصلات النفسية الادبية ، غير أن السمة التعبيرية هنا واضحة ، مما يجعل المسألة مسألة تعبيرية ، أو أقرب ماتكون الى هذا الوصف .

جيد مصور، ولكن يبدو منه ومما يليه في كلام المؤلف انه لا يرضى، لا عن هذه الخطوات الصغيرة فحسب، ولكن عن المنهج ذاته الذي اتبعه القدماء، بسبب انهم لم يلتفتوا الى صلة «علم النفس» بالبلاغة، مع انه كان احد اقسام فلسفتهم. وقد علل هذا بأنهم انمـــا كانوا يقصدون من البحث النفسي الوقوف على حقيقة النفس وقواعدهـا، دون عناية بالخصائص ووصف المظاهر النفسية في الحياة ... » وهو تعليل صحيح.

ونحن مع المؤلف في عدم الوقوف ـ بطبيعة الحـال ـ عند هذه الخطوات، فلقد كانت مرهونة بزمانها، مقيدة بما وصل اليه الأقدمون في البلاغة والنقـــد الادبي بصفة عامة، وما وصلوا اليه كذلك في الدراسات النفسية العلمية . . . ولكننـا لا نرى ان منهجهم كان مقصراً او خاطئاً. لقد اعتمدوا على «الملاحظة النفسية» في محيطها الواسع، ولم يقتصروا على «علم النفس» ونظرياته وقضاياه. ونحن لا نزال نرى أن طبيعة الآداب والفنون تلتئم مـع طبيعة «الملاحظة النفسيـة» ـ باطنية أو خارجية ـ أكثر مما تلتئم مـع «علم النفس» الذي يأخذ صفة «العلم». وسبيلنا فيما أعتقد، للانتفاع بالدراسات النفسية في الادب والنقد، أن نسلك هذا المنهج في حدوده الواسعة، وألا نتقيد بقواعد «علم النفس» ونوغل في تقييد النقد الأدبي بنظرياته، لئلا نقع في الاغلاط التي وقع فيهـا من حاولوا إخضاع قواعد النقد الفني إخضاعاً تاماً للفلسفة، أو لنظريات العلوم الطبيعية أو البيولوجية، أو لمذاهب علمية خاصة كمذهب النشوء والارتقاء، والتي يقع فيها الآن من يحـكمون نظريات وفروض «اللاشعور» والتحليل النفسي، على هيئة الجزم واليقين.

* * *

وحين ننتهي من هذا نشير كذلك الى البحثين القيمين في هذا الاتجاه للدكتور خلف الله، وقد تناول في سياق البحث الأول مظاهر الملاحظة النفسية في النقد الادبي القـديم على وجه الاجمال، لا في البلاغة وحدها، فهو لم يكن مقيداً كزميله بهذا الموضوع الخاص. فانفسح له المجال لاستعراض سريع يدل على مدى عناية النقاد والبلاغيين بالملاحظة النفسية، أما البحث الثاني فقد خصصه «لأسرار البلاغـــة» وحده، فاستطاع ان يتوسع في شرح نظرية عبد القاهر القائمة على أساس نفسي.

وتلخيص الدكتور خلف الله في بحثه ، مع تلخيص الاستاذ الخولي ، يغنينا عن تلخيص جديد ، فنثبته هنا أولاً لنتخلص بعده الى تعليق آخر .

جاء في البحث الأول ما يأتي :

« قديماً طرق « ابن قتيبة » - المتوفي سنة ٢٧٦ هـ - بعض النواحي الفنية والمكانية من انتاج الشعر . فذكر أن للشعر دواعي تحث البطيء وتبعث المتكلف ، منها الشراب ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الغضب ، ومنها الشوق ، ومثل لهذه بأمثلة طريفة : قال أحمد ابن يوسف لأبي يعقوب الخزيمي : مدائحك في منصور بن زياد - يعني كاتب البرامكة - أشعر من مراثيك فيه وأجود . قال : كنا إذ ذاك نقول على الرجاء ونحن اليوم نقول على الوفاء ، وبينهما بون بعيد ، وهذه عندي مثل قصة الكميت في مدحه بني أمية وآل أبي طالب فانه يتشيع وينحرف عن بني أمية بالرأي والهوى ، وشعره في بني أمية أجود من شعره في الطالبيين ، ولا أرى علة لذلك إلا قوة أسباب الطمع » .

« ووصف (ابن قتيبة) كذلك الأماكن والاوقات التي يسرع فيها أتي الشعر ويسمح أبيه ، وفرق بين الشعراء من حيث الطبع ، وبنى على هذا اختلافهم في إجادة بعض الفنون الشعرية ، فهذا « ذو الرمة » مثلا أحسن الناس تشبيهاً ، وأجودهم تشبيهاً ، وأوصفهم لرمل وهاجرة .. فاذا صار الى المديح والهجاء خانه الطبع » .

« وكذلك فعل (القاضي أبو الحسن الجرجاني المتوفي سنة ٣٦٦ هـ) في مقدمته لكتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه ، فبحث سيكولوجية أهل النقص ، وما يدفعهم الى حسد الأفاضل ، وانتقاص الأماثل ، وحلل الملكة الشعرية ، فرجعها الى الطبع والرواية والذكاء، وجعل الدربة مادة لها وقوة لكل واحد من أسبابها، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الاحسان ، وليس هناك فرق في هذه القضية بين القديم والمحدث والجاهلي والمخضرم والاعرابي والمولد ، يقول أبو الحسن الجرجاني :

وأنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة واللسان ، وانها سواء في المنطق والعبارة ، وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة . ثم قد يجد الرجل منها شاعراً مفلقاً وابن عمه وجار جنابه ولصيق طنبه بكياً مفحماً ، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر ، والخطيب أبلغ من الخطيب ، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة؟ وهذه أمور عامة في

جنس البشر لا تخصيص لها بالاعصار ولا يتصف بها دهر دون دهر (١).

ويرجع (أبو الحسن) اختلاف أحوال الشعر من رقة أو صلابة ومن سهولة او وعورة الى اختلاف الطبائع وتركيب الخلق ، فان سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ وعر الخطاب ، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صورته ونغمته وفي جرسه ولهجته . ويمثل المؤلف لهذا بشعر عدي بن زيد فهو على جاهليـة صاحبه أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة ـ وهما إسلاميان ـ ذلك لملازمة عدي بن زيد الحاضرة وإبطانه الريف .

ومما فطن له (أبو الحسن) من تلك النواحي رجوع القارىء الى نفسه ، وتأمل حالهـا عند إنشاد الشعر الرقيق ، وتفقد ما يتداخلها من الارتياح ، ويستخفها من الطرب ،ويتصور تلقاء ناظرها من سابق ذكرياتها إذا سمعت هذا الشعر .

وهذا التعويل على التأمل الباطني او فحص المرء نفسه يستعمله (عبد القاهر الجرجاني) المتوفي سنة ٤٧١ هـ استعمالا مرفقاً في شرح نظرياته في النظم في كتابه « دلائل الاعجاز » وهو وإن كان ناسجاً في هذه النـاحية على منوال « أبي الحسن » فهو اول مؤلف في الادب العربي عالج موضوعه في طريقة علمية منظمة ، وجمع بين وجهة النظر الواضحة والاستقراء الدقيق . وهو يبني كتابه الآخر « أسرار البلاغة » على أساس نظرية نفسانية واضحة يقررها في فاتحة الكتاب كما يلي :

فاذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق ، وحسن أنيق ، وعذب سائغ ، وخلوب رائع ، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع الى أجراس الحروف (٢) والى ظـاهر الوضع اللغوي ، بل الى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده .

ثم يأخذ في تطبيقها في أبواب بلاغية مختلفة ،كبـــاب الجناس وأبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة . فهو ـ مثلاً يرجع سر تأثير التمثيل الى علل وأسبـاب نفسية : « فأول ذلك

---

(١) في هذا مايخالف « المنهج التاريخي » ويبطل قاعدة أساسية من قواعده « المؤلف » .

(٢) سبق أن أبدينا رأينا في إغفال عبد القاهر لقيمة الايقاع الموسيقي في العبارة وهو جزء لا يتجزأ من دلالتها النفسية وجمالها الفني . . « المؤلف » .

وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي الى جلي ، وتأتيها بصريح بعد مكني ، وأن ترد من الشيء تعلمها إياه ، الى شيء آخر هي بشأنه أعلم .. لأن العلم المستفاد من طرق الحواس ، او المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة ، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام .

وضرب آخر من الأندلس وهو مايوجبه تقدم الالف . . ومعلوم أن العلم الاول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع . ثم من جهة النظر والروية فهو ـ اذن ـ أمس بها رحماً ، وأقوى لديها ذمماً . . .

وضرب ثالث ألطف مأخذاً وهو أنك « اذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت الى النفوس أعجب ،وكانت النفوس لها أطرب ، وكانَ مكانها الى أن تحدث الأريحية أقرب ، وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف ،والمثير الدفين من الارتياح . . . أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين . ومؤتلفين مختلفين . وترى الصورة الواحدة في السماء والارض ، وفي خلقة الانسان وخلال الروض . . . (١) .

ثم هنالك ضرب رابع ، وهو أن المعنى اذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد ان يحوجك الى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له ، والهمة في طلبه ، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر ،وإباؤه أظهر ، واحتجابه أشد ، ومن المركوز في الطبع أن الشيء اذا نيل بعد الطلب له ، والاشتياق اليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضن وأشغف .

وعلى أسس مثل هذه يفسر عبد القاهر بعض ظواهر الذوق،فالمعقد من الشعر والكلام ـ مثلاً ـ لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه الى الفكر على الجملة ، بل لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرفه ، ويشيك طريقك الى المعنى ، ويوعر مذهبك نحوه ، بل ربما قسم فكرك وشعب ظنك ، حتى لاتدري من أين تتوصل وكيف تتطلب .

« وجهة السحر في التشبيه المقلوب ، أنه يوهم المبالغة في نفسك من حيث لاتشعر ، ويفيدكها من أن يظهر ادعاؤه لها . لأنه وضع كلامه موضع من يقيس على أصل متفق عليه، ويزجي الخبر عن أمر مسلم . لاحاجة فيه الى دعوى ولا إشفاق من خلاف » .

---

(١) في هذه لمحة « جمالية » ترى سمات الجمال الموحد في مظاهر مختلفة من المشاهد .. « المؤلف » .

وجاء في البحث الثاني الخاص بأسرار البلاغة لعبد القاهر مايأتي :

والفكرة الرئيسية التي تبرز في كتاب « أسرار البلاغة » لعبد القاهر ، التي يصح أن نعتبرها نظريته في الادب هي : « أن مقياس الجودة الادبية تأثير الصور البيانية في نفس متذوقها » والفكرة في ذاتها فكرة انسانية قديمة . فقد تنبه الناس منذ العصور البعيدة الى أن الادب نوع من الابانة وآلة للتواصل الفكري ؛ وأن نجاحه يكون على قدر نفاذه الى عقول سامعيه وقلوبهم . اذن ليس من العجيب أن نظفر باشارات هنا وهناك ـ في كتب المؤلفين السابقين من عرب وغير عرب ـ الى فكرة التأثير الادبي . ومعظم النظريات الخالدة في العلم لا تعدم أن تجد لها سوابق في إشارات المتقدمين وكتاباتهم . ولكن الفكرة التي تستحق اسم نظرية هي ما كان لصاحبها فضل عرضها ، وتحقيقها ، وتمليلها ، واستقراء أمثلتهـــا . وإزالة مايعرض لها من شبهات ، ومحاولة تطبيقها في ميدان الدراسة الخاصة .

وهذا هو ماقام به عبد القاهر في فكرة التأثير الادبي ، فقد عرضها ـ أولاً ـ فرضاً ـ كدأب العلماء في عرض نظرياتهم . ثم رسم الخطة لتحقيقها ، فناقشها في الجناس ، والحشو ، والطباق ، وما اليها ، ثم فصل القول فيها تفصيلاً بارعاً في أبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة ، وكلما قطع مرحلة وقف ليحقق مثلاً ، او يزيل شبهة ، او يجيب على اعتراض . وهو لا يكتفي بشرح الظاهرة وتطبيقها ، ولكنه يحاول ان يلتمس لها العلل والاسباب ، كما فعل في أسرار جودة التمثيل ، وهو لايترك فرصة من الفرص الا انتهزهـــا للحض على المعرفة المنظمة ، والوصول الى العلل الاولى للأشياء ، والخروج من ربقة التقليد الفكري الذي كان قد غل أذهان الناس في عصره .

« وهذه النظرة التأثيرية في جودة الادب جزء من تفكير سيكولوجي أعم يطبع كتاب (الاسرار) كله بطابعه ؛ فالمؤلف لا يفتأ يدعوك بين لحظة وأخرى الى تجربة الطريقة النفسانية التي يسميها المحدثون (الفحص الباطني) وذلك أن تقرأ الشعر ، وترقب نفسك عند قراءته وبعدها ، وتتأمل مايعروك من الهزة والارتياح والطرب والاستحسان ، وتحاول أن تفكر في مصادر هذا الاحساس « فاذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت ، فانظر الى حركات الاريحية مم كانت ، وعند ماذا ظهرت » .

ثم يخوض بك في سيكولوجية الالف والغرابة ، والعيـــان والمشاهدة ، والخلاف والوفاق ، والسهولة والتعقيد ، وأثر كل منها على النفس ، ويتعرض لشرح الادراك وقياسه

أولاً على المعلومات التي ترد من طريق الحس ، ثم ازدياد ثروته بعد ذلك من طريق الروية والتأمل ، ويميز لك بين إدراك الشيء جملة وإدراكه تفصيلا ، فيحدثك هنا حديثاً يذكرك النظرية الحديثة التي يسميها علماء النفس نظرية (الجشتالت) او (الهيكل العام) والتي تقوم في أساسها على اعتبار أن الادراك ليس بمجموعة حسوس جزئية تتضام فتؤلف الشيء المدرك في ذهنك ، ولكن الفكر ينفذ في اللمحة الاولى ـ بنوع من البصيرة ـ الى هيكل الشيء جملة ثم يتبين بعد تفاصيله ودقائق أجزائه ، وما بينها من صلات . ولهذه النظرية شأن كبير في الدراسات الانسانية الحاضرة .

« ومن العناصر الانسانية البارزة في نظرية المؤلف ، حرصه من مكانة الذوق والطبع والحس الفني في المتعة الادبية ، فهو يقول لك في الكلام على الاستعارة والتخيل . وهذا موضع في غاية اللطف ، لا يبين إلا اذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالهمس ؛ وكمسرى النفس في النفس » (أسرار ٢٦٦) ويقول لك في التفرقة بين الحقيقة والمجاز: « وأنت اذا نظرت الى الشعر من جهته الخاصة ، وذقته بالحاسة المهيأة لمعرفة طعمه ، لم تشك في ان الأمر على ما أشرت لك اليه » (٣٠٧) وتتكرر الاشارة الى هذا في « الدلائل »فيقول في حسن الاستعارة والتشبيه : « وهذا موضع لايتبين سره إلا من كان ملتهب الطبع حاد القريحة (دلائل ٤٤٦) ويقول في تعليل ما يصادف مع خصومه في نظريته من عناء : « لأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها ، أمور خفية ومعان روحية ، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها ، وتحدث له علماً بها ، حتى يكون مهيأ لادراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة يجد لها في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة » . ثم يقول : « فكيف بأن ترد الناس عن رأيهم في هذا الشأن ، وأصلك الذي تردهم اليه ، وتعول في محاجتهم عليه استشهاد القرائح ، وسبر النفوس وفليها ، وما يعرض فيها من الاريحية عندما تسمع ؟ » .

ولعلنا هنا قد أثبتنا ما قصدنا اليه في هذا البحث من أن عبد القاهر صاحب نظرية في النقد الادبي ، يستحق بها أن يأخذ مكانه في تاريخ هذه الدراسات ورجالها المحققين ، وأن هذه النظرية ذات طابع سيكولوجي وذوقي واضح ، وأنها بهذا الطابع ـ وبين صاحبها والعصر الحاضر تسعة قرون ـ تمت بكبير صلة إلى اتجاه من أهم الاتجاهات المعاصرة في دراسة النقد ، يقوم على العناية بالعناصر الأصيلة في الفن وبنواحي تأثيره في النفوس ، وإذن فلنا ان نقول

إن هذه النظرية كانت خطوة في الطريق الصحيح ، وأنها جديرة بالالتفات والنقد من دارسي البيان العربي الحديث . وإنها تصلح ان تكون أساساً لنظرية حديثة في النقد العربي أوسع وأدق ، تسير في المنهج التجريبي التحليلي — والذوق العلمي — الذي ابتدأه عبد القاهر ، وتنهض بما لم يفطن إليه من نواحي النظرية الادبيـــة ، وتبين ما أجمله من مسالك الادب الى النفوس ، وتعالج ما أشار إليه من ضروب الصور الذهنية التي تثيرها فنون البيان منتفعة في ذلك بالدراسات الأدبية الحديثة ، وبمـا وصلت اليه الفروع الانسانية المختلفـة التي تمت الى الأدب والفن بأوثق الصلات ... »

* * *

هذه المقتبسات تفي بالحاجة في بيان خطوات « المنهج النفسي » في النقد العربي القديم بوجه عام . فلنأخذ في التعليق عليها .

بالعودة الى طوائف الاسئلة التي قلنا في أول هذا الفصل المنهج النفسي يتصدى للاجابة عليها ، نجد ان النقد العربي القديم قد حاول أن يجيب على شيء قليل من الطائفة الاولى ، وشيء أكثر من الطائفة الثالثة . أما الطائفة الثانية فلم يكد يعرض لها إلا نادراً . حاول ان يجيب عن بواعث العمل الأدبي الداخلية والخارجية ، وتأثراته بالحالة النفسية لقائـله ، وبالظروف المحيطة به ، وذلك من الطائفة الاولى. وحاول ان يجيب عن العوامل التأثرية للعمل الادبي في نفوس الآخرين . ولم يشأ ان يقول شيئاً ذا بال عن دلالة العمل الادبي على نفس صاحبه .

وكانت هناك لفتات نفسية قوية في الناحية الاولى ، لوحظت فيهـــا عواطف القائل ومشاعره الباطنية وأثرها في القول . ذلك مثل تعليلهم لبعض « الاطناب » بالتكرار ان ذلك للتلذذ او التحنن مثل قول الشاعر :

أقول لصاحبي والعيس تهوى	بنـا بين المنيفـة فالضمار
تمتـع من شميم عرار نجـد	فمـا بعد العشية من عرار
ألا يا حبذا نفحـــات نجد	وريا روضه غب القطـار
وعيشك إذ يحل القوم نجدا	وأنت على زمانك غير زار
شهور ينقضين وما شعرنا	بأنصـــاف لهن ولاسرار

او « لعظم الخطب » مثل ابيات مهلهل التي يكرر فيها اكثر من عشرين مرة « على ان

ليس عدلا من كليب » ، وابيات الحارث بن عبادة التي كرر فيها كذلك : « قربا مربط النعامة مني » .

ومن ذلك التفاته رجل كأبي الحسن الجرجاني في الوساطة الى الارتبـــاط بين التعبير وطبع صاحبه ـ وقد وردت في مقتبسات الدكتور خلف الله ـ ونعيدها هنا كاملة لما فيهـا من لفتة طريفة . .

« . . وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه احوالهم فيرق شعر احدهم ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ احدهم ويتوعر منطق غيره . وانما ذلك بحسب اختلاف الطبايع وتركيب الخلق ، فان سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وانت تجد ذلك ظاهراً في اهل عصرك وابناء زمانك،وترى الجافي الجلف منهم كز الالفاظ معقد الكلام وعر الخطاب حتى إنك ربما وجدت الفاظـه في صورته ونغمته ، وفي جرسه ولهجته ، ومن شأن البداوة ان تحدث بعض ذلك ، ولأجله قال النبي ﷺ « من بدا جفا » ولذلك تجد شعر عدي وهو جاهلي اسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما إسلاميان ، لملازمة عدي الحاضرة وإبطانه الريف ، وبعده عن جلافة البدو وجفـاء الأعراب ، وترى رقة الشعر اكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم ، والغزل المتهالك ، فاذا اتفقت لك الدماثة والصبابة ، وانضاف الطبـع الى الغزل فقد جمعت لك الرقة من اطرافها » .

والتفات ابي هلال العسكري الى اثر الحالة النفسية والذهنية والجسدية في قـوة الشعر او ضعفه،ونصيحته للأدباء الا يكدوا قرائحهم كداً لئلا تنضب وتنزح ! والتفاتة الى مرحلة الحضانة والتحضير قبل البدء بالتعبير. وذلك حين يقول: « اذا اردت ان تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك ، وسوق له كرائم اللفظ واجعلهـــا على ذكر منك ، ليقرب عليك تناولها ، ولا يتعبك طلبها ، واعمله ما دمت في شباب نشاطك ، فاذا غشيك الفتور ، وتخونك الملال فأمسك . فان الكثير مع الملال قليل ، والنفيس مع الضجر خسيس . والخواطر كالينابيـع يسقى منها شيء بعد شيء ، فتجد حاجتك من الري ، وتنال اربك من المنفعة ، فاذا اكثرت عليها نضب ماؤها وقل عنك غناؤها .

... « واعلم ان ذلك اجدى عليك مما يعطيك يومك الاطول بالكد والمطالبـة والمجاهدة والتكلف والمعاودة . ومها اخطأك لم يخطئك ان يكون مقبولا قصداً ، وخفيفـاً على اللسان سهلا ، وكما خرج عن ينبوعه ونجم من معدنه » .

ويعدد صاحب « العمدة » حالات لشعراء في دوري النشاط والخمول ويعلل اسباب هاتين الحالتين بما يدخل في باب الملاحظات النفسية الباطنية فيقول :

« ولا بد للشاعر وان كان فحلا حاذقاً مبرزاً من فترة تعرضله في بعض الاوقات إما لشغل يسير ، او موت قريحة ، او نبو طبع ، في تلك الساعة او ذلك الحين . وقد كان الفرزدق وهو فحل مضر في زمانه يقول « تمر علي الساعة وخلع ضرس من اضراسي اهون على من عمل بيت من الشعر » ثم إن للناس ضروباً مختلفة يستدعون بها الشعر ، فتشحذ القرائح ، وتنبه الخواطر ، وتلين عريكة الكلام وتسهل طريق المعنى . كل امرىء على تركيب طبعه ، واطراد عادته . . قال بكر بن النطاح الحنفي : « الشعر مثل عين الماء ، إن تركتها اندفنت ، وان استهتنتها هتنت » وليس مراد « بكر » أن تستهتن بالعمل وحده ، لأنا نجد الشاعر تكل قريحته مع كثرة العمل مراراً ، وتنزف مادته ، وتنفد معانيه ، فاذا أجم طبعه أياما ، وربما زماناً طويلاً ، ثم صنع الشعر . جاء بكل آبدة ، وانهمر في كل قافية شاردة ، وانفتح له من المعاني والألفاظ مالو رامه من قبل لاستغلق عليه ، وأبهم دونه ، لكن بالمذاكرة مرة ، فانها تقدح زناد الخاطر وتفجر عيون المعاني ، وتوقظ أبصار الفطنة ، وبمطالعة الأشعار كرة ، فانها تبعث الجسد ، وتولد الشهوة .

« وسئل ذو الرمة : كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر ؟ فقال : كيف ينقفل دوني وفي يدي مفتاحه ؟ قيل له وعنه سألناك : ماهو ؟ قال « الخلوة بذكر الاحباب » .

وقيل لكثير: كيف تصنع اذا عسر عليك الشعر ؟ قال أطوف في الرباع المحيلة ، والرياض المعشبة ، فيسهل علي أرصنه ، ويسرع إلى أحسنه . .

وقال الأصمعي : ما استدعى شارد بمثل الماء الجاري ، والشرف العالي ، والمكان الخالي ، وقيل الحالي ، يعني الرياض .

وحدثني بعض أصحابنا من أهل المهدية ، وقد مررنا بموضع بها يعرف بالكدية هو أشرفها أرضاً وهواء . قال : جئت هذا الموضع مرة ، فاذا عبد الكريم على سطح برج هنالك ، وقد كشف الدنيا . فقلت ، أبا محمد . قال : نعم . قلت ما تصنع هاهنا ؟ قال : ألقح خاطري ، وأجلو ناظري ، قلت : فهل نتج لك شيء ؟ قال : ما تقر به عيني وعينك ان شاء الله تعالى . وأنشدني شعراً يدخل مسام القلوب رقة . قلت : هذا اختبار منك اخترعته ؟ قال : برأي الأصمعي .

وقالوا : كان جرير إذا أراد أن يؤيد قصيدة صنعها ليلا ، يشعل سراجه ويعتزل ، وربما

علا السطح وحده فاضطجع ، وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه . يحكى أنه صنع ذلك في قصيدته التي أخزى بها بني نمير . .

وروي أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ، ركب ناقته ، وطاف خالياً منفرداً وحده في شعاب الجبل ، وبطون الأودية ، والأماكن الخربة الخالية ، فيعطيه الكلام قيادة . حكى ذلك عن نفسه في قصيدته الفائية : « عرفت بأعشاب وما كدت تعرف » . .

وقيل لأبي نواس : كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ قال : أشرب ، حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفساً بين الصاحي والسكران ، صنعت ، وقد داخلني النشاط وهزتني الأريحية . .

. . . وكان أبو تمام يكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره . حكى ذلك عنه بعض أصحابه قال : استأذنت عليه ، وكان لا يستتر عني ، فأذن لي ، فدخلت في بيت مصهرج ، قد غسل بالماء ، يتقلب يميناً وشمالاً ، فقلت : لقد بلغ بك الحر مبلغاً شديداً قال : لا . ولكن غيره ! ومكث كذلك ساعة ، ثم قام ـ كأنما أطلق من عقال ـ فقال : الآن أردت . ثم استمد وكتب شيئاً لا أعرفه ثم قال : أتدري ما كنت فيه منذ الآن ؟ قلت : كلا قال : قول أبي نواس « كالدهر فيه شراسة وليان » أردت معناه فشمس علي، حتى أمكن الله منه فصنعت!

شرست بل لنت بل قانيت ذاك بذا فأنت لا شك فيك السهل والجبل

« ولعمري لو سكت هذا الحاكي ، لنم هذا البيت بما كان داخل البيت ، لان الكلفة فيه ظاهرة والتعمل بين . . »

ثم يمضي في سرد مثل هذه الحالات والتعليق على بعضها في فصل كامل بعنوان « باب عمل الشعر ، وشحذ القريحة له » يستغرق نيفاً وسبع صفحات من هذا الطراز .

ومن ذلك ما ذكره ابن قتيبة من قوله : « وللشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف ، منها الشراب ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الشوق الخ »

وماقيل عن أشعر الشعراء : « امرىء القيس إذا ركب . الخ »

وهذا وأمثاله إنما هو ملاحظات نفسية باطنية وخارجية عن بواعث العمل الادبي الداخلية والخارجية ، وعلاقة القول بقائله ، وتأثره بمزاجه وحوافزه وظروفه .

* * *

وقد كانت العناية بأثر القول في الآخرين أكبر من هذا ، فمعظم الاهتمام كان موجهاً إلى هذا الغرض بحكم ظروف الشعر العربي إبان الدراسات النقدية القديمة . كانت وظيفة الشاعر قريبة من وظيفة الخطيب : في الفخر بالنفس والقبيلة ، وإثارة الحماسة في المناسبات الكثيرة ، والمدح والهجاء . . وكل هذه مواقف تستدعي العناية بأثر القول في نفوس الآخرين أكثر من العناية بالدراسة الباطنية لبواعث القول ـ وذلك على عكس ما تحاوله المدرسة الحديثة المتمدة على التحليل النفسي ـ أما دراسة القائل في قوله ، وتصوير خصائصه النفسية من أعماله ، فهذا فيما يبدو كان خارجاً على طبيعة النقد حينذاك ومجاله .

وتبدو العناية بأثر القول في الآخرين واضحة في كثير مما نقله الدكتور خلف الله واقتبسناه هناك ، وفي تلخيص الاستاذ الخولي . وبعضهم يذكره في صورة ملاحظات أولية ساذجة ، وبعضهم يقرره ويتفحصه في نظريات قائمة كعبد القاهر في « أسرار البلاغة » .

ونضيف هنا بعض أمثلة أخرى تصور هذه العناية .

يقول صاحب الوساطة :

ومع التكلف المقت ، وللنفس عن التصنع نفرة ، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة ، وذهاب الرونق ، وإخلاق الديباجة ، وربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن كالذي تجده كثيراً في شعر أبي تمام ، فانه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه ، فحصل منه على توعير اللفظ ، وتبجح في غير موضع من شعره فقال :

فكأنما هي في السماع جنادل وكأنما هي في القلوب كواكب

« فتعسف ما أمكن ، وتغلغل في التعصب كيف قدر ، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف اليه طلب البديع « فتحمله من كل وجه ، وتوصل اليه بكل سبب ، ولم يرض بهاتين الخلتين ، حتى اجتلب المعاني الغامضة ، وقصد الأغراض الخفية ، فاحتمل فيها كل غث ثقيل « وأرصد لها الأفكار بكل سبيل ، فصار هذا الجنس من شعره اذا قرع السمع لم يصل اليه القلب الا بعد اتعاب الفكر ، وكد الخاطر ، والحمل على القريحة فان ظفر به ظفر بعد العناء والمشقة ، وقد حسره الاعياء وأوهن قوته الكلال . وتلك حال لاتهش فيها النفس للاستمتاع بحسن ، او الالتذاذ بمستطرف وهذه جريرة التكلف » .

ويعلق على قول لأبي تمام فيقول :

« وأي شعر أقل ماء ، وأبعد من أن يرف عليه ريحان القلوب من قوله :

خشنت عليه أخت بني الخشين وأنجح فيك قول العاذلين
ألم يقنعك فيه لهجر حتى بكلت لقلبه هجراً ببين

فهل رأيت أغث من بكلت (١) في بيت نسيب ؟ » .

ويقول في موضع آخر عند الكلام على البحتري :

« وانما أحلتك على البحتري لأنه اقرب بنا عهداً ، ونحن به أشعر أنساً ، وكلامه أليق بطباعنا وأشبه بعاداتنا . وانما تألف النفس ماجانسها ، وتقبل الأقرب فالأقرب اليها » .

وأبو هلال العسكري يقول في الصناعتين: «والنفس تقبل اللطيف ، وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع ، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن الى مايوافقه ، وتنفر عما يضاده ويخالفه ، والعين تألف الحسن وتقذي بالقبيح ، والأنف يرتاح للطيب وينغز المنتن . والفم يلتذ بالحلو ويمج المر ، والسمع يتشوف للصواب الذايع وينزوي عن الجهير الهايل ، واليد تنعم باللين وتتأذى بالخشن ، والفهم يأنس من الكلام بالمعروف ، ويسكن الى المألوف ويصغي الى الصواب ، ويهرب من المحال ، ويتأخر عن الجافي الغليظ ... » .

ومن ملاحظات صاحب الوساطة البارعة قوله ـ حكاية عن مناظريه ـ في وظيفة النقد والشعر والذوق :

« ولسنا ننازعك في هذا الباب ، فهو باب يضيق مجال الحجة فيه ، ويصعب وصول البرهان اليه ، وانما مداره على استشهاد القرايح الصافية ، والطبايع السليمة ، التي طالت ممارستها للشعر ، فحذقت نقده . وأثبتت عياره ، وقويت على تميزه وعرفت خلاصه ، وانما نقابل دعواك بانكار خصمك ، وتعارض حجتك بالزام مخالفك ، اذا صرنا الى ماجعلته من باب الغلط واللحن ، ونسبته الى الاحالة والمناقضة . فأما وأنت تقول : هذا غث مستبرد ، وهذا متكلف متعسف، فانما تخبر عن نبو النفس وقلة ارتياح القلب اليه ، والشعر لايحبب الى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحلي في الصدور بالجدال والمقايسة ، وانما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقربها منة الرونق والحلاوة . وقد يكون الشيء متقناً محكماً ولا يكون حلواً مقبولا ،ويكون جيداً وثيقاً ، وان لم يكن لطيفاً رشيقاً ، وقد تجد الصورة الحسنة والخلقة

---

(١) يقول الشارح انه لم يعرف لهذه اللفظة معنى ولم يجدها في ديوان أبي تمام ولم نجدها نحن في الديوان . ولكنا وجدنا معناها في القاموس : بكل : خلط !

التامة مقلية مقوتة ، وأخرى دونها مستحلاة موموقة (١). ولكل صناعة اهل يرجع اليهم في خصايصها ، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها » .

وقد ردد هذه النغمة تلميذه « عبد القاهر » في آخر « دلائل الاعجاز » أيضاً في فصل خاص « في بيان أن العمدة في إدراك البلاغة ، الذوق والاحساس الروحاني » . كما رددها في « أسرار البلاغة » .

وقد يتحدثون عن الشعر على أنه صناعة . ويشرحون الاسباب التي تجعلها تروق لدى السامعين وتستعذب من جهة البراعة والصناعة ، فيقول صاحب الوساطة مثلا :

« والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة ، فانها المواقف التي تستعطف اسماع الحضور، وتستميلها الى الاصغاء ، ولم تكن الأوايل تخصها بفضل مراعاة وقد احتذى البحتري على مثالهم إلا في الاستهلال ، فانه عنى به ، فاتفقت له فيه محاسن ،فأما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص كل مذهب واهتما به كل اهتمام،واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد ، وأحسن وزاد » .

وقبله يقول ابن قتيبة عن وظيفة النسيب في مطلع القصيدة :

« . . . ثم وصل بعد ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الشوق ، وألم الوجد والفراق ، وفرط الصبابة ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف اليه الوجوه ، ويستدعى به إصغاء الاسماع اليه ، لأن النسيب قريب من النفوس ، لايط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء ، فليس يخلو احد من ان يكون متعلقاً منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم حلال او حرام ... »

وابن رشيق في « العمدة » يذكر كلاماً كهذا عن وظيفة النسيب .

ومن هذه النماذج ، النماذج التي جاءت فيما اقتبسناه من قبل ، نصل الى ما قررناه وهو أن الملاحظة النفسية في النقد القديم ، قد عنيت بشيء من طوائف الاسئلة التي يثيرها « المنهج النفسي » في النقد الحديث ، ويتصدى للاجابة عليها .

وقد وصل في بعضها إلى نظريات قائمة ، واكتفى في بعضها بملاحظات متفرقة . وكان للمنهج نصيبه على كل حال ، من هذا النقد الموغل في بطون التاريخ .

* * *

---

(١) هذا فهم صحيح للشعر يقابل الفهم الشكلي لقدامة !

فأما في العصر الحديث فقد نما « المنهج النفسي » نمواً عظيما ، نما على يدي الدكتور طـه حسين في كتابيه الاول والثاني عن أبي العلاء ، وفي سائر كتبه ، على نحو ينقص في بعضها ويزيد في البعض الآخر ، ونما على يدي الاستاذ العقاد في سائر دراساته عن الشخصيات الادبية في مقالاته المتفرقة في « الفصول » و « المطالعات » و « المراجعات » و « ساعات بين الكتب » ثم تبلور واتضح في كتابه عن « ابن الرومي حياته من شعره » وكتابه عن « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » وفي كتابيه عن « عمر بن أبي ربيعة » و « جميل بثينة » ونما على يدي الاستاذ المازني في مقالاته المتفرقه في « حصاد الهشيم » و « خيوط العنكبوت » ثم في كتابه عن « بشار » ، على يدي الاستاذ أمين الخولي في بحثه الذي أشرنا إليه من قبل وفي كتابه « رأي في أبي العلاء » ، وظهرت آثار هذا المنهج كذلك في دراسات الدكتور اسماعيل أدهم عن « توفيق الحكيم » و « خليل مطران » وفي دراسات الدكتور محمد خلف الله النفسية وسواها ، كما ظهرت في كتابي « التصوير الفني للقرآن » و « كتب وشخصيات » لمؤلف هذا البحث . وتفشت على وجه العموم في الدراسات النقدية الحديثة .

ولكن لم ينفرد « المنهج النفسي » إلا نادراً ، فقد كان المنهجان الآخران يمتزجان به في معظم هذه الدراسات التي أشرنا اليها ، فيبدو في معظمها عاملاً مساعداً . وإن كان في بعضها خر يتبدى عاملاً رئيسياً .

وتناولت هذه الدراسات والمؤلفات كثيراً من الاسئلة التي يتصدى « المنهج النفسي » للاجابة عليها . وسنرى من النماذج التي نعرضها فيما يلي صورة مما بلغ المنهج من النمو في هذه الدراسات المستحدثة .

* * *

من كتاب « مع أبي العلاء في سجنه » الدكتور طه حسين .

وفي الفقرات التالية يتحدث عن السبب النفسي لأن يشق أبو العلاء على نفسه في « اللزوميات » فيلزم فيها مالا يلزم من القوافي ، وينظم فيها على جميع الحروف ، ومنها الصعب الذي لا يرد فيه الشعر ، ويتكلف في ذلك كله تكلفاً ظاهراً يفسد الشعر إفساداً ، ويرجع هذا كله الى الفراغ وقسوته ، وعبث الشيخ بهذه الصعوبات لتمضيته ، فيقول :

وكانت نتيجة لزومي للشيخ آناء الليل وأطراف النهار شهراً أو بعض شهر هي هذه

التي أريد ان اصورها لك ، وأعرضها عليك . وأول ما اواجهك به من ذلك ، وأنا اقدر أنك ستلقاه منكراً له ثائراً عليه، وهو ان اللزوميات ليست نتيجة الجد والكد ، وانما هي نتيجة العبث واللعب ، وإن شئت فقل : انها نتيجة عمل دعا اليه الفراغ ، ونتيجة جد جر اليه اللعب . ولأوضح ذلك بعض التوضيح فقد أهدىء من ثورتك ، وأحول إنكارك الى إقرار واعتراف .

فقد لزم أبو العلاء داره لا يبرحها نصف قرن كم يكون من سنة ومن شهر ومن أسبوع ومن يوم ومن ساعة ، وقدر أنك اضطررت الى ان تلزم سجناً من السجون ، وليكن هذا السجن دارك التي رتبتها كما تريد وتهوى اثناء هذا الدهر الطويل.فهل تتصور احتمالك للاقامة في هذا السجن اثناء هذه الاعوام المتصلة ، في حياة مطردة مستوية ، يشبه بعضها بعضاً كما يشبه الماء الماء ؟ وهل تقدر ان القوانين المدنية الحديثة حين أرادت ان تشق على المجرمين وتلائم بين جرائمهم الشنيعة وآثامهم القبيحة، وما تترك هذه الآثام والجرائم في حياة الافراد والجماعات من آثار ليست أقل منها شناعة وقبحاً، وبين العقوبات المتكافئة لها ، الرادعة لهم ولأمثالهم عنها وعن أمثالها ، فقد فرضت السجن مع الفراغ ومع العمل اليسير أو الشاق آماداً تختلف طولا وقصراً، ولكنها لا تبلغ نصف هذا الدهر الذي لزم فيه أبو العلاء سجنه بل لعلها لا تتجاوز ثلثه في أكثر الأحيان ؟ ومن الحق ان أبا العلاء لم يقبض عليه ، ولم يفرض على نفسه الراحة المتصلة ، والفراغ المطلق ، فما أظنه كان يستطيع ان يحتمل ذلك أو يصبر عليه ؛ ولكنه كان يقرأ كثيراً ، ويملي كثيراً ، ويلقي التلاميذ والطلاب والزائرين فيتحدث اليهم ويسمع منهم .

ولكن هذا كله على كثرته وتنوعه لا يستطيع أن يملأ وقت الشيخ ، ولا ان يغير ما فيه من التشابه والاستقرار والاطراد ، ولم يكن أبو العلاء ينفق وقته كله مع الناس قارئاً او مملياً او متحدثاً ، وانما ينفق بعض هذا الوقت في هذه الاعمال ، وينفق بعضه الآخر فارغاً لنفسه خالياً اليها ، ولعل الوقت الذي كان يفرغ فيه الى نفسه ،ويخلو فيه اليها ان يكون مساوياً له ، او ان يكون اقل منه شيئاً ؛ وهو قد كان على كل حال وقتاً طويلاً يتكرر في كل يوم دون انقطاع ، لا أثناء عام او أعوام ، بل اثناء عشرات الاعوام ، ولم يكن أبو العلاء اذا خلا الى نفسه شغل عنها بالحديث الي زوجه ، أو بمداعبة بنيه ، وما احسبه كان يتحدث الى خادم

فيطيل الحديث ، وما أرى الا ان خادمه كان ينصرف عنه اذا انصرف الناس ، بعد أن يرتب له من أمره ما يحتاج الى الترتيب ، ولم يكن أبو العلاء اذا خلا الى نفسه يستطيع ان يقطع الوقت القراءة ، فهو لم يكن يقرأ الا اذا وجد قارئاً ، لانه كان كما حدثنا مستطيعا بغيره . ولم يكن يكتب ايضاً لنفس السبب ، وما أرى انه عرف الكتابة والقراءة التي يعرفها امثاله من المكفوفين ، وان اشار الى هذا النحو من القراءة في قوله :

كأن منجم الأقوام أعمى لديه الصحف يقرؤها بلمس

فلم يحدثنا احد بأنه قرأ وكتب بيده ، وانما حدثنا هو بأنه استطاع دائماً بغيره وسمى لنا بعض الذين اعانوه على القراءة والكتابة . وشكر لهم ما أسدوه اليه من معونة . كان إذن يخلو الى نفسه ، والى وقته ، ولا يجد من الناس ولا من القراءة ولا من الكتابة ولا من أي عمل من الاعمال اليدوية ما يعينه عليها . وما أرى انه كان كثير النوم ، وانما كانت حياته القانعة الخشنة خليقة ان تؤرقه ، او ان تجعل حظه من النوم قليلا . فماذا كان ابو العلاء يصنع اثناء ساعات الفراغ تلك التي كانت تفرض عليه في كل نهار ، وفي كل ليل ، وفي كل اسبوع وفي كل شهر ، وفي كل عام اثناء نصف قرن ؟ كان يفكر . ولكن يفكر في ماذا ؟ يفكر فيما كان قد حصل من علم وأدب وفلسفة ، وفيما كان يقرأ عليه من ذلك ، وفيما كان يتهيأ لاملائه منه على الطلاب والتلاميذ .

ونحن نعرف ان غير أبي العلاء من الادباء والفلاسفة والمعلمين والمبصرين قد شغلوا بالتفكير وبالانشاء وبالتعليم . قرأوا وفكروا فيما قرأوا ، وأملوا واستعدوا للاملاء ، وأنشأوا وجدوا في الانشاء ، ولكن هذا كله لم يملأ اوقاتهم ولم يشغلهم عن الحياة الاجتماعية ، ولا عن المنزلية الخاصة ، ولم يحرمهم الاستمتاع بما ابيح لهم من طيبـــات الحياة ، بل لم يرد بعضهم عن الاستمتاع بما حرم عليهم من سيئات الحيـــاة . فهم قد وجدوا الوقت للتحصيل والانتاج والمشاركة في الحيـاة الاجتماعية والمنزلية ، وهم قد وجدوا مع ذلك أوقاتاً للفراغ والراحة . فما أظنك برجل كأبي العلاء ، قد صرف عن الحياة الاجتماعية ، وعن الحياة المنزلية ، وعن طيبات الحياة وسيئاتها . وكف بصره فلم يشغله حتى النظر الى ما حوله من الاشيـاء ؟ إذن فقد كانت اوقات الفراغ لابي العلاء طويلة شاقة ، أطول مما يستطيع وأشق مما يطيق ، ولم يكن له بد من ان يستعين على هذه الاوقات بما يسليه ويلهيه ، في براءة للنفس ، ونقاء للقلب ، وطهارة للضمير ، حتى يدركه النوم ، وحتى يدخل عليه الطلاب والزائرون . وبماذا تريد

أن يتسلى ويتلهى في براءة وطهارة ونقاء ، وفي خلو الى النفس وانقطاع عن الناس واستغناء عنهم ايضاً ؟ لا بد له ان يلتمس التسلية والتلهية عند نفسه ، وعند نفسه وحدها ، وقد فعل ، فاستجابت له ذاكرة قوية وحافظة نادرة ، وعقل ذكي بعيد آماد التفكير . فأما ذاكرته او حافظته فقد وجد فيها ماسمع من الشيوخ ، وما قرأ في الكتب ، وما روي من الشعر ، ومـا وعى من الأخبار والآثار . وأما عقله فقد وجد فيه ماحصل من العلم على اختلاف ألوانه ، ووجد فيه بنوع خاص هذه المقدرة على استقصاء الاشياء والنفوذ الى أعماقها .

ونظر أبو العلاء فرأى نفسه بين الالفاظ التي لا تكاد تحصى ،وبين هذه المعاني والآراء التي لا تكاد تحصى ايضاً ، ولم يجد معه الا هذه المعاني وتلك الالفاظ ، ثم نظر فوجد أوقات فراغ طويلة ، لا يطاق احتمالها ، ولا يمكن الصبر عليها ، فما قيمة ماحفظ من اللغة ، وما قيمة ماحصل من العلم ، اذا لم يعيناه على قطع أوقات الفراغ هذه ؟ غيره من الناس يلعب النرد والشطرنج ، ويضرب في الارض، ويلم بالمجالس والأندية ، ويجد في كسب القوت ، ويستمتع بألوان اللذات ، وليس هو في شيء من هذا . فلم لا يلعب بهذه الالفـاظ ؟ ولم لا يلعب بهذه المعاني؟ ولم لا يتخذ من الملائمة بينها على أكثر عدد ممكن من الاوضاع والأشكال والضروب سبيلاً الى التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ ؟ أما أنا فما أشك في أني لم أخطيء ، ولم اخدع نفسي ، حين اعتقدت أني شهدته يعبث بالألفاظ والمعاني ألواناً من العبث ، لأنه لم يكن يستطيع ان يصنع غير هذا ،ألواناً من العبث كثيرة الاختلاف : نثر مرسل ، ونثر مسجوع، وشعر حر ، وشعر مقيد ،والشعر الحر هو الذي يقوله الناس جميعاً فيلتزمون أوزانه وقوافيه المعروفة ، والشعر المقيد هو الذي يقوله أبو العلاء فيلتزم فيه مالا يلزم ، وهو لا يلتزم مالا يلزم في القافية وحدها ، وانما يلتزم مالا يلزم من المعاني ايضاً ، وهو لا يلتزمها في المعاني التي أودعها ديوان اللزوميات فحسب ، وانما يلتزمها في المعاني التي أودعها كتاب الفصول والغايات ايضاً » .

* * *

من كتاب « ابن الرومي . حياته من شعره » للأستاذ العقاد :

وفي هذه الفقرات يحدثنـا عن مزاج ابن الرومي ، وأثره في اسرافه في كل شهوات النفس والجسد ، وأثر هذا الاسراف ذاته في مزاجه ، وأثرهما معاً في « وسوسته » وأثر هذه

الوسوسة في استطراداته الشعرية . وهي نموذج لمواضع كثيرة في الكتاب ، تتناول كل نواحي نفسه وانفعالاتها الظاهرة والخفية :

ولعل الأصوب ان نقول : ان ابن الرومي وقع من مزاجه واسرافه في حلقة موبقة لا يدري اين طرفاها ، فمزاجه أغراه بالاسراف ، والاسراف جنى على مزاجه ، فان هذا الاسراف الموكل بالاستقصاء في كل مطلب ورغبة خليق ولا غرو أن يسقم جسمه ، وينهك أعصابه ، ويتحيف صوابه، بيد أنه لا يسرف هذا الاسراف الا وفي جسمه سقم وفي اعصابه خلل ، وفي صوابه شطط لا يكبح جماحه ، فالعلة هي سبب الاسراف ، والاسراف هو سبب العلة ! وهو من هذه الحلقة الموبقة في بلاء واصب ، ومحنة لا قبل بها للضليع الركين ، فضلاً عن المهزول الضئيل، وعلاقة ذلك كله باختلال الأعصاب وشذوذ الاطوار بدءاً وعوداً، ثم عوداً وبدءاً ، أوثق علاقة من جانب الجسد وجانب التفكير .

ولا تعوزنا الادلة على اختلال اعصاب ابن الرومي وشذوذ أطواره من شعره وغير شعره . فان أيسر ماتقرؤه له او عنه يلقي في روعك الظنة القوية في سلامة أعصابه، واعتدال صوابه ، ثم يشتد بك الظن كلما أوغلت في قراءته والقراءة عنه، حتى ينقلب الى يقين لا تردد فيه . وكل مانعلمه عن نحافته، وتقزز حسه ، وشيخوخته الباكرة ، وتغير منظره، واسترساله في الوجوم ، واختلاج مشيته ، وهجائه ، واسرافه في أهوائه ولذاته ، ثم كل مانطالعه في ثنايا سطوره من البدوات والهواجس . . . قرائن لا تخطيء فيها الدلالة الجازمة على اختلال الاعصاب وشذوذ الاطوار ، بل لا تخطيء فيها الدلالة على نوع الاختلال ونوع الشذوذ .

ونقول « نوع الاختلال » لأن هذه الكلمة عنوان واسع يشمل من الحالات النفسية والجسدية مثل ماتشمله كلمة « الصحة » او أكثر ، فهذا صحيح وهذا صحيح ، ولكن البون بينهما جد بعيد ، وهذا مختل الأعصاب وذاك مختلها ، ولكن الخلاف بينهما في الاخلاق والمشارب كأبعد مابين فردين مختلفين من بني الانسان . فتختل أعصاب المرء فاذا هو جسور عنيد ، متعسف للأخطار ، هجام على المصاعب لا يبالي المظالم ، ولا يحذر العواقب ، وتختل اعصاب المرء فاذا هو مطيع حاضر الخوف ، متوجس من الصغائر ، يبالغ في تجسيمها ، او يخلقها من حيث لم تخلق ، ولم يكن لها وجود في غير وهمه ، وبين الحالتين ـ لا بل في كل حالة من الحالتين ـ نقائض وفروق لا تقع تحت حصر ، ولا تطرد على قياس .

وبديهي أن ابن الرومي لم يكن من الفريق الاول في « نوع اختلاله » ولكن كان من الفريق الثاني ، الذي يستحضر الخوف ، ويكثر التوجس ويختلق الأوهام .

ومن أصحاب هذا المزاج من يخاف الفضاء ، او يخاف حيوانات منزلية لاقوة لها ولا ضراوة، كالقطط والكلاب والجرذان.فابن الرومي واحد من هؤلاء نحسب أنه كان مستعداً لهذه الهواجس طول حياته ،في صحته ومرضه ، وفي شبابه ومشيبه ، ونحسب ان استقصاءه المعاني الشعرية ، والالحاح في تفريغها ، وتقليب جوانبها ان هو الا علامة خفيفة من علامات الوسواس الذي لا يريح صاحبه ولا يزال يشككه ، ويتقاضاه التثبت والاستدراك ، فيمعن ثم يمعن حتى لايجد سبيلاً الى الامعان (١) .

ولكنه مع استعداده الهواجس في شبابه ومشيبه ،قد تمادى به الوسواس في أعوامه الاخيرة حتى أصبح آفة متأصلة . وغلبت على أقواله وأفعاله جميعاً ، فليس له عنها محيص ، فأفرط في الطيرة ، واشتد خوفه من الماء لايركبه ولو أدقع ودعاه الى ركوبه من يمنونه الأرفاد وحسن الضيافة ، وصور لنا مايعتريه من خوف الماء تصويراً لايدل الا على حالة مرضية ، ولو كان التشبيه فيه من مجاز الشعر وتمويه الخيال . وهذا بعض ماقاله في مخاوفه وأهوال ركوبه :

ولو ثاب عقلي لم ادع ذكر بعضه	ولكنه من هوله غير ثائب
أظل اذا هزته ريح ولألأت	له الشمس أمواجاً طوال الغوارب
كأني ارى فيهن فرسان بهمة	يليحون نحوي بالسيوف القواضب

« والماء الذي يصفه هو ماء دجلة ، لا ماء البحر ، ولا ماء المحيط ! » .

* * *

٣ — من كتاب « بشار » للأستاذ المازني .

وفي هذه الفقرات يتحدث عن الحياة النفسية الناشئة من عاهة بشار الخاصة :

« فهو كان يهجو الناس ، ويبسط لسانه فيهم ، ويشنع عليهم ، ليرهبهم ويخيفهم ، ويظفر بمالهم او يبتزه على الاصح . فيعيش مترفاً منعماً موسعاً عليه ، ويبقى مخشى اللسان . واذ كان

(١) راجع تعليل الدكتور طه حسين لاستطراد ابن الرومي في كتاب « من حديث الشعر والنثر » .

على ضخامة جثته ، ومتانة أسره ، وشدة بنيته لا يستطيع ان يكون فاتكا ، لما مني به من العمي ، فقد اتخذ من لسانه أداة للفتك والبطش ، ووسيلة الى استشعار القوة وافادة العزة . قالت له بنته مرة : « يا أبت مالك يعرفك الناس ولا تعرفهم » ؟ قال : « هكذا الامير يابنية ».

ولم يكن ولوعه بالهجاء والتقحم على الناس بالشتم لحقد دفين ينطوي عليه وعداوة كامنة يمسكها في قلبه،وضراوة طبيعية بالشر ، بل لأنه كان يشعر بالنقص من ناحيتين : انه كفيف، وأنه من الموالي ، فلا يزال من اجل هذا يعالج ان يعوضه اذ كان لا يملك ان يغير ما به . فما الى رد بصره من سبيل ، ولا ثم حيلة يعرفها هو او سواه يخرج بها من طبقة الموالي ، سوى ما كان من تحريضه لهم على ترك الولاء . وفي طباع الانسان ان يستر ضعفه ، او يحاول ان يقيد عوضاً عما حرمه او فقده ؛ ولما كان بشار قوي البدن ، موفور الصحة ، وكان الى هذا عالي اللسان ، فقد أغراه ذلك بالتماس العوض الميسور ، وهو افادة القوة الادبية ، واشعار نفسه والناس قدرته على البطش المنوي الذي سدت عليه سبيله المادية .

فيما بقي من شعره وأخباره الدليل على شدة شعوره بعماه ، فقد كان كثير الذكر له في شعره وكلامه ، وقد تقدم بعضه ، ومن ذلك ايضاً قوله :

ياقوم أذني لبعض الحي عاشقة	والأذن تعشق قبل العين احيانا
قالوا بمن لا ترى تهذي ؟ فقلت لهم :	الأذن كالعين توفي القلب ما كانا

وقوله :

وكاعب قالت لأترابها	ياقوم ما أعجب هذا الضرير !
هل يعشق الانسان من لا يرى	فقلت والدمع بعيني غزير
ان تك عيني لا ترى وجهها	فانها قد صورت في الضمير

وقوله :

بلغت عنها شكلاً فأعجبني	والسمع يكفيك غيبة البصر

وقوله :

عجبت فطمة من نعتي لها	هل يجيد النعت مكفوف البصر ؟

وقوله :

يزهدني في حب عبدة معشر	قلوبهم فيها مخالفة قلبي

فقلت دعوا قلبي وما اختار وارتضى فبالقلب لا بالعين يبصر ذو اللب
وما تبصر العينان في موضع الهوى ولا تسمع الأذنان الا من القلب

« وحكوا عنه أنه سأل صانعاً أن يصنع له جاماً فيه صور طير تطير ، فجاءه بما طلب. فسأله بشار عما فيه ، فقال الرجل « صور طير تطير » فقال بشار « كان ينبغي ان تتخذ فوق هذا الطير طائراً من الجوارح ، كأنه يريد صيدها ، فانه كان أحسن » قال الرجل « لم أعلم » قال بشار « بل قد علمت ، ولكن علمت أني اعمي لا أبصر شيئاً » .

وحتى في هذه الحكاية يريد بشار ان يكون في الصورة طائر من الجوارح يهم أن ينقض على طير ضعاف . وعسى ان تكون الحكاية مخترعة . فما ثم ما يعين على الجزم بالصحة او الكذب ، وخاصة لان الرجل كثير التشنيع عليه ، والتسميع فيه ، والكراهة له . فان تكن صحيحة فهي مما يشي بالتفات ذهنه الى عماه — كما هو طبيعي — وإن تكن موضوعة فهي آية على إدراك واضعها لحالة بشار النفسية وتأثره بعماه . ومن مغالطة نفسه قوله : « الحمد لله الذي ذهب ببصري » فقيل له : « ولم يا أبا معاذ » قال : « لئلا أرى من أبغض » فانه اذا كان قد أعفي من رؤية من يبغض فقد حرم رؤية من يحب وما يحب .

« وهجاه أبو هشام الباهلي بشعر قبيح لا يروى ، وعيره بعماه وقالوا « ولم يزل بشار مذ قال فيه هذين البيتين منكسراً » .

ورفع غلام بشار إليه في حساب نفقته جلاء مرآة عشر دراهم ، فصاح به بشار وقال :
« والله ما في الدنيا أعجب من جلاء مرآة أعمى بعشرة دراهم ، والله لو صدئت عين الشمس حتى يبقى العالم في ظلمة ، ما بلغت أجرة من يجلوها عشرة دراهم » .

وهي صيحة لا داعي لها،والتناسب بينها وبين الباعث عليها مفقود . وما كانت هذه مرآة أعمى فما بالأعمى حاجة اليها ، وإنما كانت مرآة جاريته أو امرأته ولكنه زج بنفسه وأدخلها في الأمر لفرط إحساسه بعماه ، وسيطرة هذا الاحساس على وجدانه . وجرى بباله أن الغلام يكذب عليه ويخدعه لأنه ضرير .

ومما يجري مجرى الخبر الأسبق أن صديقاً له قال له وهو يمازحه « إن الله لم يذهب بصر أحد إلا عوضه بشيء . فما عوضك ..؟ » قال « الطويل العريض » قال « وما هذا ؟ » قال « لا أراك ولا أمثالك من الثقلاء » ثم قال « يا هلال . أتطيعني في نصيحة أخصك بها ؟ » قال

« نعم » قال « إنك كنت تسرق الحمير زمانا ، ثم تبت وصرت رافضيا ، فعد الى سرقة الحمير فهي والله خير لك من الرفض » فهو كما ترى حساس جداً من هذه الناحية وصبره قليل وغضبه يستشري .

« كان يحرص على أن يبدي للناس ذكاء قلبه . وأنه لم ينقص بالعمى شيئاً . قالوا : مر ابن أخي بشار به ومعه قوم ، فقال بشار لرجل معه ومن هذا ؟ قال ابن أخيك . قال : « أشهد ان أصحابه أنذال » قال « وكيف علمت ؟ قال « ليست لهم نعال » .

على انه لا حاجة بنا الى الشواهد من الشعر والنثر والاخبار ، فما يسع إنساناً الا أن يشعر بما رزق أو حرم . ولعل الشعور بالحرمان اقوى وأبلغ وأعظم اثراً في النفس . والعين أكثر الجوارح غناء وأوثقها اتصالا بالعقل والنفس ، ألم يقل البحتري « رأيت العين باباً الى القلب ! » ، وهو أقوى « حاسة اجتماعية » وأكثر المجـــازات في هذا الباب مستمدة من احساساتها ، والمرء عنها أفهم ، وبها أقوى وأقدر ، وعسير ان يغني غيرها غناءها ، كما يشق ان تكفي هي مكان سواها ، فان لكل جارية عملها ، كما يقول ابن الرومي .

هل العين بعد السمع تكفي مكانه   أو السمع بعد العين يهدي كما تهدي

« وان كان من المعقول اذا تعطلت جارية أن تقوى الأخرى . أو كما يقول بشار نفسه : ان عدم النظر يقوي ذكاء القلب ، ويقطع عنه الشغل بما ينظر اليه من الأشياء . فيتوفر حسه وتذكو قريحته » .

* * *

من كتاب « رأي في أبي العلاء » للأستاذ أمين الخولي .

وفي هذه الفقرات يعلل سبب اضطراب آراء المعري في نظرته للحياة ، وذلك في دور حياته الثاني : دور الاعتزال :

وانتهت حياة أبي العلاء على هذه الحال التي صار اليها في دوره الثاني ، فأمضى حياة كلهـا إنكار للواقع ، واستعلاء عليه ، ورغبة في تكميل ما نقصه ، فيوما ينكر آفته ، ويوماً ينكر بشريته . . . حينا يطلب الدنيا بغير آلتها . وآنا يخرج نفسه من الدنيا وهو فيها . . . ذكاؤه دفع ، وآماله واثبة . . . وواقعه قاس ، ونقصه غير يسير ، ورغبته في التكمل جامحة ، فهو ونفسه أبداً في جذب كما قال :

إني ونفسي أبداً في جذاب أكذبها وهي لاتحب الكذاب

وفي هذه الحال النفسية واجه أبو العلاء الحياة في حس مرهف، وشعور دقيق، وروح ساهرة، وراح يدون خواطره تدوينا موسعا مفصلا دقيقاً شاملا للعوامل النفسية المختلفة التي تمر به ويمر بها، مدركا في دقة أخفى غوامض هذه العوامل النفسية . فهل يستغرب بعد ذلك ان يغضب هذا الرجل فيواثب القدر ويهاجم الأقداس، ويلغي الناس، أو ان ينظر الى حاله فيرى الامر حظا واتفاقاً لا غير، ويلعن هذا الحظ، أو ان يروض نفسه، فتلين حينا، وتسخر من الحياة ومن فيها ومن متع الدنيا والمتقاتلين عليها . وتشوه ذلك تشويه زاهد ممن في التجرد والتخلي، او أن تشعر هذه النفس الدقيقة بالحياة الواقعة كما أخضعت الناس وخضعوا لها فتحلل من ذلك ما تحلل تحليلاً بارعاً وتصفه وصفاً قديراً . . أو أن تلجأ هذه النفس اذا قسا عليها الواقع الى فسيح الرحمة الالهية، ورحب العوالم السماوية ؟ . . لا بعد في شيء من ذلك ولا غرابة ابداً، بل شأن النفس المكبوتة هذا الكبت المتطلعة ذلك التطلع، ان تتنقل مثل هذا التنقل .

ولو أن رجلاً عادياً خالصاً من هذا الصراع الدائم في نفس أبي العلاء قد راح يدون خواطر نفسه في شعور تام بها، وتتبع متنبه لها، واستيعاب شامل لعواملها لمر في الحياة بنواحي مختلفة تختلف بها خواطره، ولخرج بشبيه لما قاله أبو العلاء يختلف فيه مرحه عن غضبه، وهزيمته عن نجاحه، وفرحه عن حزنه، فكيف بأبي العلاء، وهو يتردد بين أمرين أحلاهما مر، بل هما مرير وأمر : واقع قاس، وانكار جريء .

فالسر في تناقض أو تغاير آراء أبي العلاء نفسي محض، ويرجع الى امرين في نفسه : أو الى ظاهرتين فيه :

أولاهما : الرغبة المتوثبة في الاستعلاء على ضعفه والقهر لواقعه . . وهو ماساد دوري حياته على السواء، وثانيهما دقة هذه النفس الشاعرة في ادراك عوالمها المختلفة، وخوالجها المتغايرة ؛ ثم يؤازر هذين العاملين انقطاع أبي العلاء لتدوين خواطره، وفراغه لذلك وتوافره عليه .

وهكذا تغايرت آراء أبي العلاء بين معانيه: دينيها ودنيويها فنيها وعمليها، بل هو في غير الديني قد يكون أكثر تغايراً أو تقابلا .. وهكذا ينبغي ان نفهم آثار أبي العلاء ـ فيما أرى ـ فهما نفسياً صحيحاً، صادقاً، دقيقاً، عميقاً، ممتعاً، مقبولا على هذا الاساس .

« واذا ما فهمنا أبا العلاء على هذا الوجه، فقد فهمناه من نفسه هو. لا من نفوس دارسيه وقارئيه ، كما حصل ذلك في القديم والحديث » .

* * *

من كتاب « توفيق الحكيم الفنان الحائر » للدكتور اسماعيل أدهم .

ويصف في هذه الفقرات أثر الحياة العائلية في نفس توفيق الحكيم ، وتوجيهها للفنون :

لقد كانت الحياة العائلية التي نشأ فيها توفيق الحكيم مطبوعة بالطابع التركي الارستقراطي غير أنها كانت متقلقلة ، نتيجة للصراع القائم بين الطبيعة الأولى التي ركب عليها والده ، والحياة المدنية التي دلف اليها ، والتي كانت تلون حياته الزوجية بلون خاص وتضطر والدته على العمل على تغليب الحياة المدنية في زوجها بما هي عليه من قوة وشخصية ،وقدرة على التأثير على بعلها ، وكان أثر هذا بليغاً على الطفل توفيق ، اذ جعله ينفر من الطابع الارستقراطي المفروض في حياة الاسرة ، والطابع التركي الذي يسمه بميسم خاص .

ولما كان نظام التربية التركية من أشد نظم التربية تضييقاً على الانسان ونزعاته ورغباته وأكثرها حفظاً على المتوارث من التقاليد ، فقد كانت الوالدة تبذل كل جهدها لأن تصب الطفل توفيق في قالب يتكافأ وأغراض هذا النظام من التربية ، غير أن حيوية الطفل وطبيعته المرنة التي لا تألف الى قالب ، ولا تركن الى منوال كانت تجعله يفلت من بين يديها ، يساعد الطفل على هذا محيط العائلة المتقلقل ، ولم يكن هناك من سبيل أمام الام لتصل الى أغراضها الا ان تعمد للطفل توفيق ، فتمنعه عن الاختلاط بأبناء العزبة من الأولاد الفلاحين فكان نتيجة ذلك ان عاش الطفل أيام الطفولة في عزلة ، فكانت الأرجاع التي تأخذ مظهر ألعاب الطفولة نتيجة لغريزة اللعب التي تقسر الطفل عليها عند أقرانه من الأطفال ، تأخذ عنده طريقاً داخلياً ، اذ تتحول لرجوع داخلية ، يحاول الطفل معها اكتشاف المحيط الذي يحيا فيه ، ومن الصور التي يخرج بها من معالجة الأشياء معالجة حسية بطبيعته ، كان يترك لميوله الفطرية في اللعب أن تعبث بها .

ولقد تحولت هذه الميول الفطرية للعب عند الطفل توفيق عن طريق منحى المعالجة الحرة للاشياء الى تخيل بنائي وإيهام ،وفي هذا التخيل والايهام كان الطفل يجد مخرجاً ومنفذاً لميوله التي سدت عليها الطرق في الحياة الواقعية،وبالنظر الى القيود التي وضعها نظام التربية التي فرضتها والدته عليه،وكان هذا التخيل والايهام سبباً في أن يقف الطفل توفيق في حياته عند تجاريبه

الناقصة في الحياة ،فيعمل على استعادة صورها،ولا يكتفي بذلك بل يعمد لتنظيمها من جديد على حسب قاعدة التداعي ، وكان يخرج بصور جديدة ، وهكذا كانت الالعاب التي تقسر الطفل عليها غريزةاللعب عند الانسان ،تأخذ مظهراً من الألعاب الفكرية ، ولهذا كانت حياته ذهنية محضة في طفولته،ولهذا أيضاً لم يكن الطفل يميل الى الجري والقفز كبقية أقرانه من الأطفال.

وهذا التحول بالارجاع نحو الداخل كان بجانب الانعزال سبباً لأن يحتفظ الطفل بذاتيته سليمة الانطباع بالقالب الذي يريد أبواه حبسه فيه، ولكن التضييق عليه ترك في نفس الطفل أثراً واضحاً هو حالة التكتم ، ولهذا كانت صراحة ناقصة في احدى جهاتها ، هذا الى تضييق الوالدين عليه ، والوقوف أمام شخصيته ، والحيلولة دون مدها . كان سبباً لان يحس الطفل توفيق بنفرة من والديه ، وتصرفاتها معه ، فعاش غريباً بين أبويه ، يشعر بأن هنالك شيئاً لا يستوضحه يفصل بينه وبينها .

في هذا الوسط الخالق للشخصية كان الطفل توفيق قد وجد لشخصيته السبيل للتفتح والامتداد، ولكن عن الطريق الداخلي،وكان يقترن تفتح شخصيته وامتدادها نحو الداخل عنده بموقف عداء ضد رغائب الابوين ، فلما تفتحت غريزة الجنس عند الطفل وقفت عند حدود النفس ، مسوقة لذلك بطابع الوسط العائلي الذي يكتنفه . غير ان تفتح شخصية الطفل ومد ذاتيته عن الطريق الداخلي ، وتحول ألعابه الى العاب فكرية ، وجهت الغريزة توجيهاً قوياً نحو التخيل والتفكير . فكان أن تعلقت نفسيته بالفنون الجميلة .

* * *

من كتاب « كتب وشخصيات » المؤلف .وفي هذه الفقرات يتحدث عن طريقة تكون العمل الفني في « الشعر » وعمل الوعي فيه ونصيب « ما وراء الوعي » :

هل يستمد العمل الفني عناصره كلها في معين الوعي والذهن . ام هل يستمد عناصره كلها من « وراء الوعي » وينابيع الالهام؟أم هل يزاوج بين الوعي وما راء الوعي ،ويستعين بهذه القوى وتلك على السواء ؟

للاجابة على هذه الأسئلة يجب ألا نستشير القواعد النظرية وحدها ، فهذه القواعد قد تقودنا الى منطق نظري بعيد عن الواقع العملي ، انما يجب ان نستشير كذلك التجارب العملية التي عاناها بعض رجال الفن . فلا نقضي في الامر في غيبة عن شهوده المجربين !

وحين نقول : « عنـاصر العمل الفني » لانعني أن هذه العناصر منفصلة ، او أنه يمكن البحث عن كل عنصر منها على انفراد ؛ ولا نقع في الغلطة التي وقع فيها القدامى كما وقع فيهـا كثير من المحدثين حينما راحوا يقسمون الكلام الفني الى لفظ ومعنى ، ثم راحوا يتجادلون: فيما يكون فيه الابتكار ، وبه يكون تقويم الكلام .

ذلك جدل لايؤدي الى شيء ، فالعمل الفني كله وحدة ، لايقوم أحد عناصرها بذاته ولا يرى منفصلاً عن بقية العناصر .

فاذا نحن تحدثنا عن العناصر المختلفة فذلك مجرد فرض يسهل علينـــا الفهم والتصور . تلك حقيقة أود تقريرها بقوة ، وعندئذ لايصبـح من الخطر ان نتحدث عن عناصر العمل الفني المسمى بالشعر .

كل من عاني نظم الشعر يعرف أن هناك مراحل يتم فيها هذا النظم . وسرد هذه المراحل قد يساعدنا على تبين العناصر التي تبرز في كل مرحلة منها بروزاً خاصاً .

فهناك في اول المراحل مؤثر مايقع على الحس او النفس ، فيسبب انفعالاً على وجه من الوجوه . هذا المؤثر قد لايكون حادثاً مادياً،أو حالة شعورية ، او شيئاً مابين هذين الطرفين المتباعدين ، فقد يكون منظراً تقع عليه العين ، او صوتاً يتسرب الى الأذن؛ او تجربة نفسية تمر بالشاعر ، او حكاية تجربة وقعت لسواه . الى آخر المؤثرات المادية والمعنوية التي يتعرض لها الفرد وتتعرض لها الانسانية في جميع الازمان .

وهناك في المرحلة الثانية استجابة لهذا المؤثر في صورة انفعال ؛ وهذه الاستجـــابة تتكيف بعوامل كثيرة : منها طبيعة المؤثر ، ومدى حساسية المتـأثر به ، وطبيعة مزاجه ، وتجاربه الشعورية الماضية ، وعدد ضخم من العوامل التي تجعل كل فرد يستجيب للمؤثرات المتحدة نوعاً بطريقة مختلفة كل الاختلاف عن استجابة الأفراد الآخرين .

هذا الانفعال الشعوري ينصرف معظمه الى طاقة عضلية وعصبية عند غير الفنـانين ، وينصرف أقله عن هذا الطريق عند رجال الفنون ، بينما معظمه ينصرف على صورة اخرى ، هي الصورة الفنية التي تسمى لوناً منها بالشعر ، فكيف يتم هذا الشعر خاصة ؟

ان هذا الانفعال يتبلور في صورة لفظية ، وايقاع موسيقي ، يمتزج أحدهما بالآخر تمام الامتزاج ، ويؤديان في اتحـادهما الى كلام ذي موسيقية خاصة ، يرمز الى الخواطر والمشاعر

التي صاحبت ذلك الانفعال في النفس ، ويصور كذلك الجو الشعوري الذي عاش الانفعال فيه . واذا نحن سمينا جانباً من هذه الخواطر والمشاعر معاني ، فان جانباً منها لاتشمله هذه التسمية ، ولا تدل عليه ، وذلك هو جانب الجو الشعوري الذي عاشت فيه هذه المعاني ، واكتسبت منه ألوانها ، ودرجة حرارتها ومقدار اندفاعها ، ومدى ماترمز اليه في النفس من انفعال مبهم ليست الألفاظ الا رموزاً له ؛ تشير اليه ولا تعبر عنه ، انما يعبر عنه ذلك الايقاع الموسيقي العام ، كما تعبر عنه الالفاظ بجرسها او بالظلال التي تلقيها ، والتي هي زائدة في الحقيقة عن معناها اللغوي الذي يفهمه الذهن منها .

مما تقدم نستطيع ان نحدد — على وجه التقريب — عمل الوعي وما وراء الوعي في الشعر ، فنستطيع ان نقول : ان الشعر يستمد معظم موثراته وانفعالاته من وراء الوعي ، وأن الوعي انما يبدأ عمله عند مرحلة النظم التي لا بد فيها من اختيار ألفاظ خاصة ،تعبر عن معاني خاصة ، وتنسيقها على نحو معين ، لتنشيء وزناً معيناً ، وقافية معينة .

ولكن هذا القول لايمضي على اطلاقه . ففي حالات شعورية خاصة يبلغ التأثر والانفعال درجة عالية ، قد تتم عملية النظم ذاتها بلا وعي ، او بلا وعي كامل ، لأن الانفعال يستدعي الالفاظ والعبارات بطريقة شبه تلقائية . هذه هي أجمل لحظات الشعر بلا جدال .

ولا معنى لأن ينكر أحد هذه الحالة الواقعة لمجرد بناء نظريات منسقة ، ولدينا من التجارب العملية عند الشعراء المعاصرين مانستطيع الارتكان اليه ، « فالصنعة » على النحو الذي يفسرها بها بعض من كتبوا في الموضوع ، تكاد تلغي حالات شعورية كثيرة . وإغفال هذه الحالات لايكون الا مجرد انسياق وراء رأي مفتعل لا يتفق مع حقائق التجارب العملية .

ثم إن الايقاع الموسيقي الذي يتألف جانبه الظاهري من الوزن الخاص — وهو البحر — وجانبه الباطني من جرس الالفاظ ، ومن الايقاع الناشيء من تواليها على نحو معين ، يستقي في حالات كثيرة من وراء الوعي ، فكثيراً ما يجد الشاعر نفسه ينظم من بحر معين،وينسق ألفاظه في تعبير معين ، دون وعي كامل ، لأن هذا كله يتسق مع الحالة الشعورية للقصيدة .

وهذا يجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الايقاع الموسيقي في الشعر . بوصفه جزءاً من العمل الفني يصور أجمل جانب فيه وأصدقه ، وهو تصوير الجو الشعوري الذي عاشه الشاعر حين كان ينظم قصيدته ، ونقل القاريء أو المستمع الى هذا الجو بعد انقضائه بعشرات السنين أو بآلافها .

ولا شك أن هذه النظرة الى الايقاع الموسيقي تختلف عن نظرة المدرسة العقلية في الشعر العربي ، كما تختلف عن نظرة المدرسة الأسلوبية على السواء . فالمدرسة العقلية أصغرت من قيمة الايقاع الموسيقي جملة ، في سبيل تحقيق المعاني ودقة الأداء . والمدرسة الأسلوبية عنيت بحلاوة الايقاع وسهولته أو فحولته ، دون أن تاتي بالها الى التناسق بين لون الايقاع والجو الشعوري العام للقصيدة . وهو الجو الذي نحدس أنه كان يحيط بنفس الشاعر وهو ينظمها ، والذي صاحب الانفعالات التي دفعته الى النظم للتعبير عنها .

ثم إن لما وراء الوعي دخلا كذلك في اختيار الألفاظ ، فكثيراً ما يجد الشاعر الملهم كلمات وعبارات تقفز الى منطقة الوعي في نفسه من حيث لايدري . وقد لا يكون واعياً لمانيها بدقة وهو ينظمها . وقد يعجب بعد انتهائه من النظم وعودته الى الحالة الشعورية العادية كيف انثالت هذه الألفاظ والعبارات عليه انثيالا ـ كما يقول الجاحظ بحق ـ ثم يدرك فيما بعد او لا يدرك ان لهذه الألفاظ أولهذه العبارات ظلالا في نفسه ، تتسق مع الجو الشعوري الذي نظم فيه قصيدته ، سواءكان هذا الجو من صنع مؤثر خارج عن ارادته ، أو بسبب استحضاره له . وحقيقة إن للوعي في الأخير نصيباً أوفى ، ولكن الوعي قد يقف عمله نهائياً عند استحضار الجو وتخيل المؤثر . لأن نفس الشاعر سريعة التأثر والتخيل . حتى لتنقلب المؤثرات الصناعية فيها الى مؤثرات حقيقيه في كثير من الأحيان ، وبذلك يتحقق الصدق الفني ، ولو لم يتحقق الصدق الواقعي .

وهذا يفسر لنا عمل الشاعر في الملحمة والمسرحيه والقصة ، فهو استحضار للمؤثر وتخيل للجو ، ينقلبان ـ في حسه ـ الى مؤثر حقيقي لا إرادة له في دفعه !

وهذه الظلال المصاحبة للألفاظ والتعبيرات كامنة فيما وراء الوعي لملابسات خاصة بالشاعر أو خاصة بهذه الألفاظ والعبارات ذاتها . فللألفاظ أرواح ، ولكل لفظة تاريخ ، وليست الالفاظ إلا رموزاً لملابسات شتى متشابكة فيما وراء الوعي ، وقد يختلف هذا بين شاعر وآخر ولكن تبقى اللفظة رمزاً على الظلال والمعاني التي حملتها في تاريخها الطويل والشاعر الملهم هو الذي يستوحي الالفاظ رموزها العميقة ، ويستدعيها في اللحظة المناسبة . وإن يكن هذا العمل يتم غالباً في غيبة عن الوعي عند الشعراء الملهمين .

وهذه الحقيقة تجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الالفاظ والعبارات ، فنرد إليها اعتبارها الذي أهدرته المدرسة العقلية والمدرسة الاسلوبية على السواء .

فالاولى كان رائدها دقة الاداء المعنوي دون نظر الى الظلال التي تلقيها الالفاظ بجرسها أو بتاريخ في عالم اللغة وعالم الاحساس ، مما يفسد الجو الشعري الذي تعيش فيه القصيدة في بعض الاحيان ، ويحدث نوعا من « النشاز » الموسيقي أو التصويري في السياق . والمدرسة الثانية كان همها عذوبة اللفظ وجزالة العبارة بدون نظر إلى هذه الملابسات التي تختلف في قصيدة عن قصيدة ، وفي حالة شعورية عن حالة . . . »

* * *

وهكذا نجد من استعراض هذه النماذج أن « المنهج النفسي » نما نمواً ظاهراً في النقد المعاصر . ولكننا نلاحظ أن هناك تعويضاً ورد فعل بينه وبين النقد القديم . فقد اتجه بقوة الى الطائفة الثانية من الأسئلة التي يثيرها المنهج النفسي . نعني عناية فائقة بالربط بين الاديب وأدبه ، وبيان أثر العوامل النفسية للأديب في انتاجه ودلالة هذا الانتاج على نفسيته ومزاجه ، بينما أهمل أو كاد الطائفتين الاولى والثانية اللتين عنى بها النقد القديم ، وفيما عدا النموذج الاخير من هذه النماذج الستة ، لا نجد عناية بتحليل نشأة العمل الادبي ، والعلاقة بين الشعور والتعبير وطريقة ظهور العمل فى الوجود.وهذا الجانب قليل الي اليوم في مباحثنا النقدية ، ولذلك عنينا في الفصول الاولى من هذا الكتاب به ، وهو ينال عناية كبرى من مدرسة التحليل النفسي بصفة خاصة .

والآن لعلنا أوضحنا هذا المنهج بما ضربنا عليه من أمثلة ، وبما عرضناه من نماذج في النقد القديم والنقد الحديث .

المنهج المتكامل

اذا كنا قد آثرنا «المنهج الفني » ـ وهو في حقيقته متكامل من منهجين أو ثلاثة : المنهج التأثري ، والمنهج التقريري ، والمنهج الذوقي ، او الجمالي ـ فانما آثرناه لانه اقرب المناهج إلى طبيعة العمل الادبي ، ولكننا لم نقصد ان يكون هو المنهج المفرد فالملاحظة النفسية عنصر هام فيه ، والملاحظة التاريخية ضرورية في بعض مناحيه .

والمناهج بصفة عامة في النقد تصلح وتفيد حين تتخذ منارات ومعالم ، ولكنها تفسد وتضر اذا جعلت قيوداً وحدوداً . شأنها في هذا شأن « المدارس » في الادب ذاته ، فكل

قالب محدود هو قيد للابداع ، وقد يصنع القالب لتضبط به النماذج المصنوعة ، لا لتصب فيه النماذج وتصاغ !

ولحسن الحظ ان النقد العربي الحديث سلك في احيان كثيرة طريق « المنهج المتكامل » الذي يجمع هذه المناهج جميعاً . . . ونرى امثلة لهذا في كتابي* الدكتور طه حسين عن المعري ، وفي كتبه عن المتنبي وحديث الاربعاء و « من حديث الشعر والنثر » و « شوقي وحافظ » كما ترى أمثلة له في كتب الأستاذ العقاد عن « ابن الرومي » و « شاعر الغزل » و « جميل بثينة » و « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » .

وقد سلكنا هذا الطريق نفسه في الفصول الأولى من هذا الكتاب ، وكذلك في كتابي « التصوير الفني في القرآن » و « كتب وشخصيات » الى حد كبير .

إن المنهج المتكامل لا يعد النتاج الفني إفرازاً للبيئة العامة ، ولا يحتم عليه كذلك أن يحصر نفسه في مطالب جيل من النـــــاس محدود . فالفرد في عصر من العصور قد يعبر عن أشواق إنسانية للجنس البشري كله ، ولمشكلات هذا الجنس الخالدة التي لا تتعلق بوضع اجتماعي قائم أو مطلوب ،إنما تتعلق بموقف الانسانية كلها من هذا الكون ومشكلاته الخالدة كالغيب والقدر وأشواق الكمال اللدنية الكامنة في الفطرة البشرية...وهذه وأمثالها لاتتعلق بزمان ولا بيئة ،ولا عوامل تاريخية . والعصر الواحد ينبغ فيه الكثيرون في البيئة الواحدة ولكل منهم طابع خاص واتجاه خاص وعالم خاص . ولم يكن ابن الرومي يعبر عن ذاته فحسب انما كان يعبر عن موقف انساني غير مقيد بعصر من العصور وهو يقول :

ألا من يريني غايتي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب

فهي مشكلة المجهول التي وقفت أمامها البشرية منذ خلقتها وستبقى واقفة أمامها أبداً . كذلك كان يقف الخيام يدق هذا الباب المغلق أمام البشرية ، فلا يفتح له ، فيوقع أوجع ألحانه وأخلدها في عالم الفن والحياة ، وهو يرى الناس يأتون من حيث لا يدرون ،ويذهبون الى حيث لا يدرون ، لا يستشارون في مجيء ولا يستشارون في خروج ، ولا يعلمون ماذا يكون في اللحظة التالية ، ولا كيف يكونون :

في سبيل الأسرار والألغاز
ذات يوم حلقت تحليق بازي
في سماء المعنى الخفي المجازي

ولحيني ، لم ألق في الأفلاك
لي قريناً في الفهم والادراك
عدت بالسر بعدما اجتزت ذاك ال
الباب مثلي لما طرقت البـــابا !
كل عمري كاء في الأنهـار
او كريـح حيرانة في الصحاري
ومسائي متى يصير نهـــاري
وليوم مــــذ بان لست أراه
وليوم لعلـــني ألقـــاه
لم أسمهـا حمل الهوم وعمري
لسوى اليوم ماحسبت حسابا
ما برأيي قدمت هذي الديارا
وسأضطر للرحيل اضطراراً
واختياري ان استطعت اختيارا،
بنت كرم صهباء تجلو الهموما
في حياة ملأى أسى وغموما ،
فأدرهـا سلافة واسقنيهـــا
نعمة فالوجود كان مصابا (١)

وكذلك وقف المعري وقفته الانسانية أمام قبر الانسان ، وكأنما تجمع في حسه كل ماضي الانسانية وكل مستقبلها ،وهي تتصادم وتتزاحم وتنطوي في حفرة ، في نهاية المطاف :

صاح هذه قبورنا تملأ الرحـ ب فأين القبور من عهد عاد
خفف الوطء ما أظن أديم الـ أرض الا من هذه الأجساد
رب قبر قد صار قبراً مراراً ضاحك من تزاحم الأضداد

ومثل تلك الأشواق والآلام ليست خاصة بمصر ولا خاصة ببيئة . وانمـــا هي أشواق

(١) « رباعيات الخيام » ترجمة البستاني .

البشر ، وآلام البشر من ناحية موقف البشر من الكون والحياة . وقد يكون في الصورة التي تبدو فيها تلك الاشواق والآلام آثار للبيئة ولكن هذا لايخرجها عن كونها أشواقاً وآلاماً للجنس الانساني كله .

والمنهج المتكامل كذلك لا يأخذ النتاج الادبي بوصفه إفرازاً سيكلوجياً محدد البواعث، معروف العلل . فالنفس كما قلنا أوسع كثيراً من « علم النفس » ورواسبها واستجاباتها قد تكون أعمق من هذا الفرد ، على فرض أننا وصلنا الى استكناه جميع البواعث الشخصية في نفس الفنان .

المنهج المتكامل يتعامل مع « العمل الادبي » ذاته ؛ غير منفل علاقته « بنفس » قائله ، ولا تأثرات قائله بالبيئة . ولكنه يحتفظ للعمل الفني بقيمه الفنية المطلقة . غير مقيدة بدوافع البيئة وحاجاتها المحلية . ويحتفظ لصاحبه بشخصيته الفردية ، غير ضائعة في غمار الجماعة والظروف ويحتفظ للمؤثرات العامة بأثرها في التوجيه والتلوين ، لا في خلق الموهبة ولا في طبيعة إحساسها بالحياة .

وهكذا ننتهي الى القيمة الاساسية لهذا المنهج في النقد ، وهي أنه يتناول العمل الادبي من جميع زواياه ؛ ويتناول صاحبه كذلك ، بجانب تناوله للبيئه والتاريخ ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة ، ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية او الدراسات النفسية ، وأنه يجعلنا نعيش في جو الادب الخاص ، دون ان ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي ، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية — الى حد كبير او صغير .

وهذا هو الوصف الصحيح المتكامل للفنون والآداب .



مراجع البحث

وردت هذه المراجع في مواضع الاستشهاد بها او الاقتباس منها .

ولكن الكثرة الكثيرة من هذه المراجع ، انما استفدت بها في نقل نصوص منها للاستشهاد . او لبيان منهجها وطريقتها ، عند الكلام على مناهج النقد الأدبي . وفي هذا المجال كانت استفادتي بها .

أما المباحث التي أعانتني في توجيه هذا البحث فهي :

١ ـ قواعد النقد الأدبي : تأليف « لاسل أبروكرومبي » وترجمة الدكتور محمد عوض محمد .

٢ ـ فنون الأدب : تأليف « هـ . ب . تشارلتن » تعريب الأستاذ زكي نجيب محمود .

٣ ـ منهج البحث في الأدب : تأليف « لانسون » وترجمة الدكتور محمد مندور .

٤ ـ تاريخ النقد عند العرب : للمرحوم الاستاذ طه ابراهيم .

٥ ـ « بعض التيازات الفكرية التي أثرت في دراسات الأدب » بحث مستخرج من مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية المجلد الأول سنة ١٩٤٣ للدكتور محمد خلف الله .

٦ ـ « نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة » : بحث مستخرج من مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية المجلد الثاني سنة ١٩٤٤ للدكتور محمد خلف الله .

٧ ـ مقدمة « همزات الشياطين » للأستاذ عبد الحميد جودة السحار .

المؤلف

الفهرس

دار الشروق

بيروت : ص . ب ٨٠٦٤ ت : ٢٢٣٨٣٨ برقيا : داشروق بيروت

القاهرة : ١٦ جواد حسني ت : ٥١٢١٤ برقيا : شروق القاهرة

مطابع الشروق ـ بيروت ـ ص.ب. ٨٠٦٤ ـ ت : ٣٠٤٨٧٧ ـ برقياً : داشروق


Bibliotheca Alexandrina
10628869